بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرمـــوك

قسم اللغة العربيـة

برنامج الدكتـــوراه

رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي المعاصر

The Elegy of Poets for Other Poets in The Arabic Contemporary Poetry

إعداد الطالب : مرتضى علي شرارة

قُدّمتْ هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية، تخصص الأدب والنقد.

إشراف الأستاذ الدكتور : يوسف حسين بكّار

2013–2014م

رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي المعاصر

The Elegy of Poets for Other Poets in the Arabic Contemporary Poetry

إعداد الطالب : مرتضى علي شرارة

قُدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في اللغة العربية، تخصص الأدب والنقد، من جامعة اليرموك- إربد- الأردن.

وافق عليها:

يوسف حسين بكّار : .... مشرفاً ورئيساً

جامعة اليرموك

علي أحمد الشرع: .... عضواً

جامعة اليرموك

زياد الزعبي: .... عضواً

جامعة اليرموك

جمال محمد مقابلة: .... عضواً

الجامعة الهاشمية

محمد الزعبي: .... عضواً

جامعة اليرموك

نوقشت في الثاني والعشرين من شهر صفر لسنة ألف وأربعمائة وخمس وثلاثين هجرية الموافق للسادس والعشرين من شهر كانون الأول لسنة ألفين وثلاث عشرة ميلادية.

الإهداء

إلى الشعراء المبدعين الذين جاؤوا إلى الحياة، فانهمكوا يمزجون اللغة بأحاسيسهم وخيالاتهم، ويصنعون ما يشبه السّحر، بل السّحر. لكنّ الحياة ما أنصفتهم، ولا أنصفهم ناسها، ولا الزمن، الذي عوّلوا عليه أن ينصفهم. فلا هم قُدّروا أحياءً، ولا رُثُوا أمواتاً. ولست تجدهم – إن وجدتهم – إلا عرَضاً في كتاب، ولا تسمع بهم إلا لِماماً باقتضاب.

إلى هؤلاء، وهم كثر، أهدي عملي هذا.

فهرس المحتويات

الملخّص

شرارة، مرتضى علي. رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي المعاصر

دكتوراة ادب ونقد، جامعة اليرموك،2013-2014

المشرف الاستاذ الدكتور: يوسف حسين بكار

هذه دراسة عن رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي المعاصر، بشقيه الشطري والحداثي. أُستهلت بتمهيد عن الرثاء عموماً وأضرُبه، وقضايا عامة تتعلّق به، ثم الفصل الأول، وكان مُدخليّا، تناول رثاء الشعراء للشعراء في الشعر القديم من جوانب عدة، أهمّها ظاهرة قلة هذا النوع من الرثاء فيه، وعدم احتفائه – على قلته – بشاعرية الشاعر. ثم عرضت الدراسة لنماذج من هذا الرثاء في مختلف العصور القديمة.

في الفصل الثاني، ركّزت الدراسة على رثاء الشعراء للشعراء في الشعر الشطري المعاصر، وأُستهل الفصل بالوقوف على جملة من القضايا المهمة في الموضوع: التقليد والتجديد، والمعارك الأدبية، وأثر التطوّر التقني، والعناوين، وتعدد الرثاء، وطول المراثي وقصرها. ثمّ طرقت الدراسة الجانبين الموضوعي والفني معاً في ستّة عناوين: رثاء الشاعر الإنسان أم الإنسان الشاعر، وتواري الراثي وراء المرثي، وتزاحم الشعر وغير الشعر في المرثية، والشاعر القضية، واستثمار الرثاء، والمرأة الشاعرة: راثية ومرثيّة.

أمّا الفصل الثالث، فكان من نصيب الرثاء الحداثي في الشعراء، وقد أُستهل بإضاءات موجزة على بعض القضايا المتصلة به، ثمّ دلفت الدراسة إلى ساحة التحليلين الموضوعي والفني معاً، في عناوين ستة: موت الشاعر: ولادة جديدة. والمرثيّ: شاعر راءٍ. والشاعر المرثي والسلطة. والراثي والمرثي: غربة عن المجتمع. والراثي والمرثي: امتزاج الهمّ الشخصي. والراثي والمرثيّ: أخوّة الشعر.

وكان الفصل الرابع والأخير للمنحى التطبيقي المقارن، حيث تناولت الدراسة بالتحليل الموضوعي والفني أربعة نصوص من أربعة عصور مختلفة: جاهلي، ومملوكي، وشطري معاصر، وحداثي. وبيّنت ملامح تطوّر هذا النوع من الرثاء عبر الحقب المختلفة، والمدارس الشعرية المختلفة.

المقدمة

- 1 -

الرثاء غرض شعري رئيسي ومهم، طرقه الشعراء قديمًا وحديثًا، بحكم محفزات عاطفية واجتماعية وفنية، ورثى الشعراءُ الراحلين من أرحامهم وخلطائهم، الزوجة والولد والأخ والأب والأم، والصديق والجار والشهيد والبطل، ورثوا الحكام والعلماء والفضلاء والقادة، وبعضهم رثى نفسه. وبعضهم ذهب بالرثاء إلى أبعد من ذلك، فرثى الحيوان والمكان والقِيم وغيرها.

وللدور المهم الذي تبوأه الرثاء في رحلة الشعر العربي في كل عصوره، كمًّا ونوعًا، فقد قاربته كثير من الدراسات، تتناوله من جوانب مختلفة، وفي عصور مختلفة، بعضها قارب الرثاء موضوعيًا، وبعضها قاربه فنيًا، وبعضها جمع بين الاثنين. وثمّة دراسات قصرت تناولها لموضوع الرثاء على عصر دون عصر، أو مكان دون مكان، أو نوع دون نوع، وثمّة دراسات استهدفت المرثيين وفق تصنيف معين، من مثل رثاء الزوجات، أو رثاء الأبناء، أو رثاء الشهداء.

- 2 -

جاءت فكرة هذه الدراسة انطلاقًا من تتبّع الباحث للدراسات التي اعتمدت أصناف المرثيين، إذ لم يظفر بدراسة علمية تمحورت حول رثاء الشعراءِ للشعراء تحديدًا، لا في العصر القديم، ولا في الحديث، فانقدحت عنده فكرة البحث، ووجده موضوعًا يستحق الدراسة، ورأى أن يحدّد الإطار الزمني لدراسته، فكان محورها الشعر العربي المعاصر، من زمن محمود سامي البارودي، إلى ما بعد الحداثة. لأن الظاهرة

المقصودة أبرز ما تكون في هذه الحقبة كمًّا ونوعًا، فضلًا عن أنّها غنية جدًا بحركات التجديد الشعري عامة، وشعر الرثاء خاصة، لا سيّما رثاء الشعراء، دون الإغفال الكلي للظاهرة في العصور السابقة .

– 3 –

وهذه الدراسة امتداد لدراسات سبقتها في الرثاء عامّة، بعضها في كتب، وبعضها رسائل جامعية، وبعضها بحوث منشورة في مجلات محكّمة. من أهمّها:

– الرثاء في الشعر الجاهلي وصدر الإسلام. لبشرى خطيب. 1977م.

– شعر الرثاء في العصر الجاهلي: لمصطفى الشورى، 1995م.

– الرثاء في الشعر العربي: سراج الدين محمد، 1998م.

– رثاء الأهل والأصدقاء في شعر مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية: صالح شتيوي، 1986م.

– رثاء الشهداء في شعر صدر الإسلام حتّى سنة 40هـ: سفير بن خلف القنامي، 2004.

– مراثي الخلفاء والقادة في الشعر العباسي إلى آخر القرن الرابع الهجري: لطيفة مهداوي، 2010م.

– رثاء الأبطال في الأدب العربي قبل الإسلام: عادل جاسم البياتي، مجلة آداب الجامعة المستنصرية، العدد 6، 1982م.

– رثاء النفس في الشعر الأندلسي: مقداد رحيم، 2007م.

– رثاء غير الإنسان في الشعر العباسي: عبدالله السوداني، 1999م.

– قصيدة الرثاء بين شعراء الاتجاه المحافظ ومدرسة الديوان: دراسة أسلوبية إحصائية، وفاء فايد، 2000م.

– الرثاء في شعر نزار قباني: عبدالحميد المشوح، المجلة الثقافية، العدد 46، 1999م.

– ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية: عماد الضمور، 2005م.

ولم يقف الباحث على دراسة واحدة تتناول ظاهرة الرثاء في الشعراءِ الراحلين تحديدًا.

–4 –

تنهض الدراسة على تمهيد، وأربعة فصول، وخاتمة. يتناول التمهيد قضايا في شعر الرثاء عمومًا، وأهميته بين سائر أغراض الشعر، وأسبابه، وضروبه. وموضوعة الصدق فيه، والتشابه والاختلاف بين الرثاء والمدح، وخصوصية رثاء الشاعر للشاعر وأسبابها.

فأمّا الفصل الأول فيدرس " رثاء الشعراء للشعراء في الشعر القديم". من حيث قلته وأسبابها، وعدم احتفاء الشعراء القدامى، غالبا، بشاعرية من رثوهم من الشعراء، وأسبابه.

أمّا الفصل الثاني فيتناول الرثاء الشطري[1] المعاصر في عدد من القضايا: التقليد والتجديد، والقلة والكثرة، والمدارس الأدبية، والمعارك الأدبية، والرثاء والتطور التكنولوجي، وتعدد الرثاء، والطول والقصر في المراثي الشطرية المعاصرة في الشعراء. كما تتناول تداخل الموضوعي والفني في ستّة عناوين: رثاء الشاعر

[1]. اعتمدت مصطلح "الشطري" بدلًا من المصطلح الشائع "العمودي"؛ لأنّه أدقّ دلالةً على هذا النوع من الشعر. راجع: يوسف بكّار، حواراتي، دار صادر، بيروت، 2012م، الحوار (10)، ص48.

الإنسان أم الإنسان الشاعر، وتواري الراثي وراء المرثي، وتزاحم الشعر وغير الشعر في المرثية، والشاعر\ القضية، واستثمار الرثاء في الشاعر، والمرأة الشاعرة: راثية ومرثيّة.

وأمّا الفصل الثالث فخُصّص للرثاء الحداثي بشقيه شعر التفعيلة، وقصيدة النثر. في جملة من القضايا، شبيهة، إلى حد بعيد، بالقضايا التي دُرست في الفصل الثاني مع الرثاء الشّطري المعاصر، لكن بنحو أوجز في الأغلب، وهي: التجديد والتقليد، والقلة والكثرة، والاتجاهات والمعارك الأدبية، وأثر التكنولوجيا، والعناوين والمناصات، وتعدّد الرثاء.

وتداخل في الفصل الثاني الجانبان الموضوعي والفني في ستة عناوين: موت الشاعر: ولادة جديدة، والمرثيّ: شاعر راءٍ، والشاعر المرثي والسلطة، والراثي والمرثي: غربة عن المجتمع. خامسًا: الراثي والمرثي: امتزاج الهمّ الشخصي، والراثي والمرثيّ: أخوّة الشعر.

وكان الفصل الأخير للمنحى التطبيقي. ودُرست فيه أربعة نصوص رثائية جاهلي، ومملوكي، وشطري معاصر، وتفعيلي، دراسة موضوع وفنّ في آن. أمّا الخاتمة، فتضمنت أهمّ النتائج التي خلصت إليها الدراسة.

– 5 –

أما عن منهج الدراسة، فإنّ طبيعة الموضوع استدعت المنهجين: الاستقرائي، والوصفي والتحليلي، ليكونا أساسيين في التشكيل الموضوعي والفني، كما اعتمدت الدراسة المنهج النفسي في مستواه الأدبي لا السريري، في مقاربة الأبعاد النفسية الكامنة وراء رثاء الشاعر لشاعر راحل، وانعكاسها على حيثيات النص الرثائي.

وقد استدعت طبيعة الموضوع الحاجة إلى المنهج الإحصائي في مستوى من مستوياته، لإحصاء النصوص الرثائية عند الشعراء في شعراء راحلين، أو شاعر راحل بعينه، وإجراء موازنات معينة. وثمّة، ضمن هذا المنهج العام، تفاصيل منهجية أخرى تتداح في ثنايا البحث، من مثل: المفاهيم والعناوين والمصطلحات.

عوّلت الدراسة على أن يكون الراثي عربيًّا، ولم تشترط ذلك للمرثي. ونهضت على نصوص شطريّة وقوالب حديثة على وفق معايير الجودة، والشمول الجغرافي، وتمثيل المدارس والاتجاهات الشعريّة المختلفة، والتوأمة بين التحليلين الموضوعي والفني تجنّبًا لتكرار الاستشهاد وأخذًا بالمناهج والأساليب الحديثة في الدرس الأدبي.

– 6 –

ومسك الختام أحمد الله ذا المنّة والإحسان على إعانته وتوفيقه لي في بحثي. وأتقدّم بالشكر الجزيل من أستاذي المشرف الدكتور يوسف بكار، على توجيهاته القيّمة التي أثرت هذه الدراسة، وحصّنتها من الاختلال والشطط. وأشكر أعضاء لجنة المناقشة الكرام: الأستاذ الدكتور علي الشرع، والأستاذ الدكتور زياد الزعبي والأستاذ الدكتور محمّد الزعبي والأستاذ الدكتور جمال مقابلة، على قبولهم الاضطلاع بمهمة مناقشتي في دراستي، وآمل أن أفيد من ملحوظاتهم وتوجيهاتهم. كما أشكر كل من قدّم لي العون، بأشكاله كافة، في رحلة بحثي. والله من وراء القصد.

التمهيد

تعريف الرثاء:

الرثاء مصدر (رثى)، يقال: رثى فلانٌ فلانًا رثاءً و رَثْيًا، ومَرْثِيَّةً و مَرْثاةً، إذا بكاه بعد موته، وقال فيه شعرا[1]. والمراثي جمع مرثية، وهي قصيدة الرثاء، وبكاء الشاعر هو رثاؤه، فحيثما وجد ذكر لبكاء الشعراء فالمقصود به قصائدهم الرثائية، نحو قول ابن سلام الجمحي (232 هـ) عن متمّم بن نويرة (30هـ): " ... وبكى متمّمٌ مالكًا فأكثر وأجاد" [2]، ونفهم أنه قصد الشعر، لا البكاء الحقيقي، بقرينة (أجاد)، وإثبات الشيء لا ينفي ما عداه، فالشاعر يبكي بالدمع أيضًا على عزيز فُجع بموته، شأنه في ذلك شأن سائر الناس، لكن، اصطلاحاً، فبكاء الشاعر هو مرثيته.

شيوع الرثاء:

شعر الرثاء مطروق ومعروف عند العرب، " لأن الناس لا ينفكون من المصائب، فمن لم يثكل أخاه اليوم ثكله أخوه غدًا، ومن لم يعدم نفيسًا كان هو المعدوم دون النفيس" [3]. على أنّ الواقع الشعري لا يوافق المبرّد (286هـ) في تقريره " إنه لم يُقل في شيء قط كما قيل في هذا الباب" [4] ويقصد الرثاء، فالمدح أكثر من الرثاء بكثير، والغزل والفخر أكثر منه كذلك، فقد وقفت على دواوين كثيرة جدًا خلال رحلتي البحثية تغصّ بشعر المدح، والفخر والغزل وغيرها، ولا تكاد تجد فيها قصيدة رثاء واحدة، وإن وجد، فهو جد قليل بالموازنة مع غيره من الأغراض. لكنه يكثر في دواوين شعراء بعينهم فُجعوا بأعزاء كانوا قد تعلّقوا بهم تعلّقًا جاوز المعتاد، كالخنساء (24 هـ)، ومتمّم بن نويرة، وليلى الأخيلية (80 هـ)، وغيرهم.

---

1. ابن منظور: لسان العرب، مادة (قصد).
2. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت)، ج1، ص26.
3. أبو العباس محمد بن يزيد المبرد: الكامل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت)، ج4، ص17.
4. المصدر نفسه.

ومما رفد شعر الرثاء عند العرب كثرة ما دهمهم على كرّ عصورهم من الحروب والنزاعات التي مات جراءها خلق كثير، ومنهم زعماء وقادة وفضلاء ممن يستحقون الرثاء، وأغنى هذا الباب من الشعر كذلك أن الشعراء لم يقصروا رثاءهم على الإنسان، بل تجاوزوه إلى رثاء غير الإنسان، من حيوان ومكان، حتّى لقد رثى بعض الشعراء أعضاءهم كالعين واليد وغيرهما، ومن الباحثين من وضع كتبًا أو بحوثا في رثاء غير الإنسان[1].

ضروب الرثاء:

والرثاء على ضروب، أوّلها النَعْي، فالنِّعيُّ هو المَنْعِيُّ، والناعي هو الذي يأتي بخبر الموت[2]. "والنعْي مصدر نعيْتُ الرجل أنعاه نَعْيًا إذا أخبرتُ عن موته"[3]. قال أعشى باهلة[4]:

نَعَيْتُ مَن لا تُغِبُّ الحيَّ جفنتُه إذا الكواكبُ أخطا نَوْءَها المطرُ [5]

ويقول طرفة بن العبد البكري (569 م):

فإنْ مُتُّ فانعيني بما أنا أهلُهُ وشُقّي عليَّ الثوبَ يا ابنةَ مَعبَدِ [6]

فالنَعْي إذًا هو إشاعة خبر الموت.

---

1. مثلا: عبدالله السوداني: رثاء غير الإنسان في العصر العباسي، المجمع الثقافي، أبوظبي،1999. و موسى ربابعة: نماذج من رثاء الحيوان في الشعر العباسي، أبحاث اليرموك. محمد أحمد ربيع: في رثاء المدن والممالك، نماذج من شعر عصر الدول والإمارات، جرش للبحوث والدراسات.
2. اللسان: مادة (نعى).
3. جمهرة اللغة (نعى).
4. عامر بن الحارث بن رياح الباهلي، من همدان.شاعر جاهلي مجيد، يُكنى "أبا قحفان"، أشهر شعره رائية له في رثاء أخيه لأمه (المنتشر بن وهب) أوردها البغدادي برمتها. (خزانة الأدب: 1\9، سمط اللآلي: 75، الأعلام: 3\250، معجم الشعراء للجبوري: 3\36).
5. الأصمعي: الأصمعيات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام هارون، القاهرة، 1963م، ص89. تغبّ: تأتي يومًا بعد يوم. الأنواء: الرياح. الجفنة: القِدر.
6. طرفة بن العبد البكري: الديوان، بيروت، 1964م، ص39.

ومن ضروب الرثاء النَّدْب، وهو في اللغة "أثر الجرح إذا لم يرتفع عن الجلد، والجمع نَدَبٌ وأندابٌ ونُدوبٌ"[1]. " ونَدَبَ الميت أي بكى عليه وعدّد محاسنه، يندُبه ندْبًا، والاسم النُّدْبة، بالضمّ، والنَّدْب: أن تدعو النادبة الميت بحسن الثناء في قولها: وافلاناه، واهناه"[2]. قالت الخنساء (24 هـ) في رثاء أخيها صخر (615 م):

فنســـــــاؤُنا يَنْدُبنَ نَوْحًا بعدَ هاديـــــــةِ النَّوائحْ [3]

فالنَّدْب ضرب من الرثاء فيه البكاء والحزن والتفجّع على أشدّ ما يكون، تتعالى فيه الصيحات والعويل، يكون، عادة، لرثاء الأهل والأقارب والأحبة[4]. وغالبًا ما يكون من النساء؛ لما فيهنّ من العاطفة الجيّاشة، التي لا يمكن دفعها فتترك على سجيّتها، حتّى وصلت فيهن الحال في الجاهلية إلى حلق رؤوسهن ولطم خدودهن بالنعال جزعا[5]. ربّما كان في ذلك تحريض على الأخذ بالثأر أيضًا في حال كان الميت مقتولًا[6]. ومن الشعراء الذين تميّزوا بالندب متمّم بن نويرة؛ فقد بكى أخاه مالكًا الذي قُتل في حروب الردة، وندبه بشعر طافح بالألم والأسى يقول[7]:

لقد لامني عند القبورِ على البكا رفيقي لتذرافِ الدموعِ السوافكِ
فقال أتبكي كلَّ قبرٍ رأيته لقبرٍ ثوى بين اللِّوى فالدكادكِ [8]
فقلتُ له إنّ الشجا يبعثُ الشجـــــا فدعني فهذا كلُّه قبرُ مالكِ

---

1. اللسان: مادة (ندب).
2. المصدر نفسه.
3. الخنساء: الديوان، ص22. الهادية: هي الناقة التي تتقدّم الإبل، وقد شبّهت الخنساء المرأة الباكية بها.
4. شوقي ضيف: الرثاء، ص13.
5. أبو العباس، محمد بن يزيد المبرد (286 هـ): التعازي والمراثي، حققه وقدّم له محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1976م ، ص13.
6. شوقي ضيف: الرثاء، ص13.
7. أبو علي القالي، إسماعيل بن القاسم (356 هـ): الأمالي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1926م، ج2، ص10.
8. اللوى والدكادك: موضعان.

ومما يتصل بالرثاء، ويُعَدّ ضربًا من ضروبه، التأبين. فأبَّنَ الرجل تأبينًا، وأَبَّلَه: مدحه بعد موته وبكاه[1]. قال لبيد بن ربيعة (41 هـ) في رثاء عوف بن الأحوص[2]:

قُومي إذا نامَ الخليُّ	فأبِّني عَوْفَ الفواضِلْ
عَوْفَ الفوارسِ والمجا	لسِ والصواهلِ والذوابلْ [3]

ففي التأبين يعدّد الشاعر مناقب المرثيّ وفضائله، في إطار من الحزن والأسف على فقده، وغالبًا يكون هذا النوع من الرثاء في العظماء؛ فتطغى فيه الإشادة بالفضائل والمناقب على البكاء والعويل[4]. ويحدث أن يكون في الأهل والأقارب إذا اتفق أن كانوا من العظماء أو الوجهاء، فتجتمع الإشادة مع البكاء والتفجّع، من مثل رثاء الخنساء أخاها صخرًا، وهو سيّد قومه، ورثاء متمّم بن نويرة أخاه مالكًا، وهو سيّد قومه كذلك.

والعزاء ضرب من ضروب الرثاء، يتجاوز الشاعر الراثي فيه الحزن والبكاء إلى التفكّر والتأمّل حقيقة الموت والحياة، وما يفضي إليه ذلك من معانٍ فلسفية روحية، تُترجَم إلى حِكَم بليغة، أو تضرعات إلى الله تعالى، ومناجيات معه مؤثّرة[5]. فشعر العزاء ينزع إلى التعقّل، وإلى استثمار موقف الحزن والفاجعة بالتفكير في حقيقة الموت والمصير؛ للخروج بمعان إنسانية خالدة، تترك أكبر الأثر في نفس كلّ من يقرأها أو يسمعها على مرّ العصور. ومن أمثلة العزاء قول لبيد بن ربيعة في رثاء أخيه أربد[6]:

---

1. اللسان: مادة (أَبَنَ).
2. عوف بن الأحوص بن جعفر العامري من بني كلاب بن عامر بن صعصعة أبو يزيد، شاعر جاهلي، ويدعى الجرّار. كان في أيام حرب الفجار. وكان سيّد قومه، والأحوص لقب أبيه المسمّى ربيعة. (الشعر والشعراء: 123، ومعجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، عفيف عبدالرحمن، دار المناهل، بيروت، 1996م، ص200).
3. لبيد بن ربيعة: الديوان، بيروت، 1966م، ص130. الذوابل: الرماح.
4. عبد الحميد المسلوت: الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام، 1973م، ص281.
5. عبد الرشيد عبد العزيز سالم: شعر الرثاء واستنهاض العزائم، الكويت، 1982م، ص10.
6. لبيد بن ربيعة: الديوان، ص88.

بَلِينا وما تبلى النجومُ الطوالعُ   وتبقى الجبالُ بعدنا والمصانعُ [1]
فلا جَزِعٌ إنْ فرّقَ الدهرُ بيننا   وكلُّ فتىً يومًا به الدهرُ فاجعُ
وما المرءُ إلّا كالشهابِ وضوئِهِ   يحورُ رمادًا بعد إذْ هو ساطعُ
وما المالُ والأهلونَ إلّا وديعةٌ   ولا بدَّ يومًا أنْ تُرَدَّ الودائعُ
أتجزعُ مما أحدثَ الدهرُ بالفتى   وأيُّ كريمٍ لم تُصبْهُ القوارعُ؟ [2]

وجلّ مراثي الشعراء للشعراء هي من نوعي التأبين أو العزاء، لأنّ الشاعر عادة عنده من الخصوصية والتميّز ما يجعل الراثي يتجه إلى مدحه وتعداد مناقبه، سواء أكانت إنسانية أو أدبية إبداعية، لذلك يتخذ الرثاء شكل التأبين. أو أنّ حادثة الموت التي غيّبت شاعرًا كان يملأ الدنيا حركة وإبداعًا وفنًّا قد نحتْ بالراثي إلى التفكّر بحقيقة الموت والفناء، فيتفاعل معها تفاعلًا فلسفيًا حِكْميًا، فيميل إلى العزاء. وربما اجتمع التأبين والعزاء في آن. وحين يكون المرثيّ قريبًا للراثي، أخًا، أو أبًا، أو حبيبًا، فنتوقّع حينئذٍ أن ينحا الرثاء منحى الندب الذي ينطوي على التفجّع والبكاء الشديد، نحو ما فعلت الخنساء لفقد أخيها صخر الشاعر.

الصدق في الرثاء:

من نافلة القول إن شعر الرثاء يرتبط بالموت، فالشاعر حين يرثي يكون غالبًا مسكونًا بحزن، فإمّا أن يكون حزنه شديدًا حين يفجع بموت مَن يحب، حبيب أو قريب أو صديق، فيخرج شعره ممزوجًا بأسى حقيقي، وإمّا أن يكون الحزن المعتاد الذي ينتاب كلّ إنسان حين يسمع بموت إنسان آخر لا عداوة له معه، حتّى إن لم يكن مخالطًا له، فمثل هذا الحزن يتأتى من حقيقة المصير المحتوم الذي سيلاقيه كل حيّ، وهي

1. المصانع: المباني تُتخذ للماء، أو هي القصور. (المصدر نفسه)
2. القوارع: الدواهي والمصائب. (المصدر نفسه)

الحقيقة التي يغفل عنها الإنسان كثيرًا، وتشغله عنها ملهيات الحياة، لكنها تمثل أمامه جليّة حين يطرق مسمعه نبأ موت إنسان، لا سيّما إذا كان يعرفه وله معه خلطة، فيحزن على ما أصاب الرجل، ويحزن في أعماقه لما سيلقاه هو من المصير نفسه، ولو بعد حين، فإن قال شعرًا، فهو، لا شك، شعر صادق العاطفة، مع تباين في مستوى تلك العاطفة، قوة وضعفًا، بحسب قرب المرثي من الراثي، وتفاعل الراثي مع حقيقة الموت نفسها. أجدني، بناء على هذا، لا أتفق مع من ذهب إلى أن الرثاء يمكن أن يكون رياء محضًا في بعضه[1]، استئناسًا منهم ببيت البحتري (284 هـ):

الأسى واجبٌ على الحُرِّ، إمّا نيّةً حرّةً وإمّا رياءا [2]

فإن حدث وبالغ الشاعر بفضائل المرثيّ، فلا يعني ذلك أنه الرياء المحض، بل ربما هو مبالغة في ردة فعله المواجِهة إزاء حقيقة الموت، التي غيّبت هذا المرثيّ، وربما هو مبالغة في مواساته لأهل الفقيد، وهو إذ يراهم مفجوعين فيه الافتجاع العظيم، فيعزيهم عنه بمثل هذا العزاء الإبداعي المبالغ فيه. وكل ذلك لا ينفي الصدق والعاطفة عن المرثية. فالرثاء بطبيعته، وبما يحيط به من ظروف خاصة، أدعى إلى الصدق وأقرب، منه إلى الرياء والكذب.

العلاقة بين الرثاء والمدح:

ثمّة فرقٌ واضح بين الرثاء والمدح، وليسا شيئًا واحدًا، على عكس ما يبدو أن قدامة بن جعفر (337 هـ) ذهب إليه، إذ قال: " ليس بين المرثية والمدحة فصل إلا أن يذكر في اللفظ ما يدل على أنه هالك، مثل:

1. عمر الفيتوري النجار: قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتّى نهاية القرن الثالث الهجري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة اليرموك، الأردن، 2004م، ص9.
2. البحتري، الوليد بن عبيد الطائي (284هـ): ديوان البحتري، تحقيق كامل حسن الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972م، ج1، ص40.

كان، وتولى، وقضى نحبه، وما أشبه ذلك، وهذا يزيد في المعنى ولا ينقص منه"[1]. ووافقه في ذلك ابن رشيق القيرواني (463 هـ) حين قال: "ليس بين الرثاء والمدح فرق إلا أن يخلط بالرثاء شيء يدل على أن المقصود به ميت، مثل: كان، أو عُدمنا به كيت وكيت، وما شاكل هذا ليُعلم أنه ميت"[2]. والحال أنّ الرثاء، وإن أشبه المدح في تعداده فضائل الميت وسجاياه، له خصيصة، تتمثّل في الصدق الذي لا شك فيه، فالشاعر في الرثاء مسكون بالحزن الذي استحضرته حقيقة الموت وهيبته، وحقيقة الفناء والاندثار، وهي الحقيقة المشتركة بين الأحياء جميعًا، وهي التي تصدم الإنسان عمومًا، والشاعر خصوصًا، وتنبهه، وتجعله يلتفت إلى وجوده المؤقت فوق هذه الأرض، وأنه راحل لا محالة، وممزق كل ممزق في ثراها، ولن يحول دون هذا الرحيل مال ولا جاه ولا سلطان، فشعره حينئذٍ يكون نابعًا من مكمن صادق في نفسه، مطبوعًا بطابع وجودي فلسفي، يعطي للنص قيمة لا يعطيها المدح عادة.

والشاعر حين يعدّد فضائل الميت لا يقصد المدح للمدح، بل يكون ذلك ردة فعل على ما أحدثه الموت من تغييب للمرثي ولوجوده عن هذه الحياة، وهو ما سيلاقيه الشاعر الراثي نفسه بعد حين، فيشرع يخلّد هذا الميت بذكر فضائله، ردًّا على الموت الذي خطفه، كأنه، بهذا، يعوّضه عمّا فقده من الحياة، حين يجري ذكره وذكر فضائله وصفاته على الألسنة، مع توالي الدهور. يمكن النظر إلى الأمر من ناحية أخرى، ليست متعارضة مع الأولى، إنّما معززة لها، هي أن الشاعر يخلّد ذكر نفسه بإبداعه الفني، وأجلى ما يكون هذا الإبداع في الرثاء؛ لأنه ينطوي على الفن والصدق والفلسفة معًا، فهو في مرثيته يخلّد المرثي والراثي في آن.

---

1. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق: كامل مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1972م، ص100.
2. الحسن بن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988م، ج1، ص350.

وقديمًا، التفت المبرّد إلى العلاقة بين الرثاء والمدح، ولم يعدّهما واحدًا، بل وجد الرثاء مدحًا قد خُلط بتفجّع. يقول: " أحسن الشعر ما خلط مدحًا بتفجّع، واشتكاء بفضيلة، لأنه يجمع التفجّع الموجع تفرّجًا، والمدح البارع اعتذارًا من إفراط التفجّع باستحقاق المرثيّ. وإذا وقع نظم ذلك بكلام صحيح ولهجة مغربة ونظم غير متفاوت فهو الغاية من كلام المخلوقين"[1]. وحديثًا، ذهب شوقي ضيف إلى أن الرثاء لم يتطور عن المديح، " وإنّما تطوّر عن تعويذات كانت تقال للميت وعلى قبره حتّى يطمئن في لحده، وبمر الزمن تطوّر الرثاء عندهم إلى تصوير حزنهم العميق إزاء ما أصابهم به الزمن في فقيدهم، فتلك التعويذات أصبحت وخاصة عند نسائهم بكاء ونواحًا وندبًا"[2].

ووقفت عند رأي في هذا الشأن لمحقق ديوان أمية بن أبي الصلت (626م)، فهو يرى الرثاء ضربًا من الشعر فيه إشادة بفضائل الميت، وهو على نوعين، فإما هو وليد حزن حقيقي وتفجّع، وإما هو مجرد سرد لصفات المرثي، دون نفس حزين، فضلًا عن أن يكون متفجّعًا، لكنه غالبا يكون سردًا صادقًا تمليه اللحظة المهيبة للموت، وهو بذلك يقترب من المديح، ويبتعد عن أصالة الرثاء الحقيقي، ويمثّل على النوع الثاني بشعر أمية بن أبي الصلت[3].

فالرثاء، إذًا، غير المدح، وإن التقيا في بعض الخطوط، إلا إنهما مختلفان في المبعث، والبعدين النفسي والعاطفي، والصدق، وطريقة ذكر الفضائل. وهذا ما التفت إليه عموم الناس قديمًا وحديثًا، حين لميسمّوا الرثاء مدحا، لأن له تلك الخصوصية، التي تجعله يرقى عن المدح، وتجعل له المحل الأول في الشعر، من ناحية صدق العاطفة، واستجلاء مكامن النفس في مواجهتها لحقيقة حتمية، طالما أرّقت الإنسان

[1]. المبرد: التعازي والمراثي، ص27.
[2]. شوقي ضيف: العصر الجاهلي، ص207. وانظر كذلك: بروكلمان: تاريخ آداب العربية، ص47- 48.
[3]. أمية بن أبي الصلت: الديوان، تحقيق عبد الحفيظ السطلي، ط2، 1977م، ص257 – 258.

على مدى وجوده في هذه الحياة، وهي حقيقة الموت، والرحيل إلى عالم مجهول. لذلك قدّم العرب الرثاء على غيره من الأغراض الشعرية، فمثلًا يقول أبو عبيدة معمر بن المثنى (209 هـ): " أحسن مناطق الشعر المراثي والبكاء على الشيب، وكان بنو مروان لا يقبلون الشاعر إلا أن يكون راوية للمراثي، ويقولون إن فيه ذكر معالي الأمور ... وقيل له – أي أبو عبيدة – : ما أجود الشعر؟ فقال: النمط الأوسط، يعني الرثاء"[(1)]. فإن حدث وتأتت للشاعر الإجادة في الرثاء مع ما للغرض من الرفعة يكن قد بلغ شأوًا كبيرًا.

هل الرثاء غرضٌ صعب؟

لا أرى أن الرثاء غرض صعب المنال من الناحية الفنية، كما ذهب بعض الباحثين[(2)]، بل شأنه شأن سائر الأغراض الشعرية التي يجيد فيها الشعراء إن كانوا من أهل الإجادة، فالشاعر المجيد لا يعجزه أي غرض إن فتح ذهنه وقلبه لرياح الشعر، واعتكف داخل نفسه الشاعرة لبعض الوقت. نعم، هناك شعراء متمكنون في غرض بعينه، أو أغراض بعينها، أكثر من غيرها، لكثرة ما قالوا فيها، لكن عندهم القابلية للكتابة في أي غرض لو أعملوا قرائحهم فيه. أمّا من الناحية العاطفية، فذلك مما يُحسب للرثاء لا ضدّه؛ فالشاعر الفنان دأبه أن يبحث عمّا يشعل قريحته ويحرّكها، وإن اتفق أن يكون هذا البعث الشعري متأتيًا من فقد عزيز، فيجتمع له الإبداع والصدق في آن، فهو فقد عزيزًا لكنه، في الوقت ذاته، كسب فنًا صادقًا راقيًا، يتناقله الناس على مدى الأيام، نحو ما وقع، مثلا، للخنساء التي آثرت الصبر على استشهاد أبنائها الأربعة بعد إسلامها، لتكسب الأجر من الله تعالى يوم الجزاء، لكنها حين بكت أخويها قبل ذلك، أكسبتنا إبداعًا راقيًا خالدًا.

---

[1]. البيهقي، إبراهيم بن محمد (320هـ): المحاسن والمساوئ، تحقيق محمد سويدان، دار إحياء العلوم، بيروت، 1988م، ص391.
[2]. عمر الفيتوري النجار: قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتّى نهاية القرن الثالث الهجري، ص9.

ولي أن أتحفّظ على ما قاله الباحث نفسه من أن الشاعر يلج الرثاء مكرهًا لا رغبة فيه، لأنه إلى الطرب والسعادة والأنس أميل بحكم طبيعته الإنسانية[1]، وأقول إن هذا التعليل يُحكم له بالصحة عند غير الشاعر، أما الشاعر – فكما ذكرت آنفًا وكما هو معلوم بالضرورة – فمسكون بالبحث عما يلهب قريحته، ويؤجج فنه، ويحمله على الصدق فيه، ولا أحسن من الرثاء لذلك كله، حيث يجد ضالته فيه، وإن أتى اتفاقًا ومفاجأة، لكنه يشكل رافدًا عاطفيًا قوّيًا يحرك شاعرية الشاعر الحقيقي نحو إبداع راق مميز.

خصوصية رثاء الشاعر للشاعر:

لمّا كان لشعر الرثاء خصوصية منبثقة من خصوصية الموت نفسه عند كل إنسان، ففي فضاء شعر الرثاء جنبة تنماز بخصوصية داخل الخصوصية، هي رثاء الشاعر شاعرًا مثله، فلا ريب أن الشاعر حين يرثي شاعرًا آخر فإنه تعتلج في نفسه مشاعر خاصة، وترتسم في ذهنه أفكار خاصة كذلك، بالنظر إلى طائفة من الأسباب، منها أن الشاعر لا يعرف قيمته، أو لا يقدّره، إلا شاعر مثله، فيحسّ بخسارته وفقده أكثر من غيره، وأقصد هنا الخسارة الأدبية الإبداعية، وليس مجرد الخسارة الشخصية، وإن كانت الأخيرة حاضرة؛ لما تربط بين الشعراء عادة من صلات شخصية متينة. فمثلًا نلحظ هذا الإحساس بالفقد الإبداعي والأدبي في رثاء جرير (110 هـ) للفرزدق (110 هـ)، على ما كان بينهما من الخصومة والتهاجي لمدة طويلة، يقول جرير[2]:

فلا حملتْ بعد الفرزدقِ حُرّةٌ ... ولا ذاتُ حملٍ من نفاسٍ تعلّتِ[3]

هو الوافدُ المحبوّ الحاملُ الثأى ... إذا النعلُ يومًا بالعشيرةِ زلّتِ[1]

---

1. عمر الفيتوري النجار: قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتّى نهاية القرن الثالث الهجري، ص9.
2. جرير بن عطية الخطفي، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت)، مج3، ص636.
3. تعلّت المرأة من نفاسها: إذا طهُرت. (المصدر نفسه).

فجرير لم يقصد أن يقول إن الفرزدق كان فارس قبيلته الذي ينجدها في الحروب، أو أنه عالِمها الذي يقوّمها حين الجهل، بل قصد أن يقول إن الفرزدق هو شاعر القبيلة المبرّز، وأن خسارته لا تُعوّض، وفقده مصيبة كبرى، لأنه كان لسان قبيلته الفصيح المبدع، الناطق بمفاخرها ومناقبها، المنافح عنها، ببيان مدهش، وأسلوب أدبي عجيب. أحسب أن جريرًا أحس بالفقد الأدبي للفرزدق بأكثر مما أحست به قبيلة الفرزدق نفسها.

ونجد الإحساس بالفقد الأدبي أجلى في رثاء أبي القاسم المظفّر بن علي الطُبسي[2] للمتنبي (354هـ)، يقول [3]:

لا رعى اللهُ سِربَ هذا الزمانِ	**إذْ دهانا في مثلِ ذاكَ اللسانِ**
ما رأى الناسُ ثانيَ المتنبي	**أيُّ ثانٍ يُرى لبِكرِ الزمانِ؟!**
كان في نفسِه الكبيرةِ في جيشٍ	**وفي كبرياءِ ذي سلطانِ**
هو في شعرِهِ نبيٌّ، ولكنْ	**ظهرتْ معجزاتُه في المعاني**

على الرغم أنّ أبيات الطبسي ليست في مستوى من الجودة يناسب شاعرًا بمكانة المتنبي، لكنها تتضمن إحساسًا لافتًا بفقدِ شاعر متفرّد، بلغ في الشعر شأوًا لم يبلغه غيره، وربما يدرك هذا التفوّق عند المتنبي الشعراء الذين يخوضون غمار الإبداع كما خاض أكثر من غيرهم، ويتحسسون فقد هذا الشاعر ويعون الخسارة برحيله أكثر من غيرهم. وهذا يتضح من استعمال الطبسي للفظة (دهانا) من الداهية وهي المصيبة

[1]. الثأى: الفتق. اللسان: (ثأي).
[2]. شاعر عباسي يُنسب مدينة طبس بين أصبهان ونيسابور وكرمان، مجهول الولادة والوفاة، ذكره صاحب كتاب "النسبة إلى المواضع والبلدان" جمال الدين عبدالله الطيب بن عبدالله الحميري(944هـ)، ونقل أبياته المثبتة هنا. وذكره كتاب "الوافي بالوفيات" لصلاح الدين خليل بن أيبك الصفدي (764هـ)، وكتاب "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة" للقاضي أبي علي التنوخي، تحقيق عبود الشالجي، دار صادر، بيروت، 1995م.
[3]. الثعالبي، أبو منصورعبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت429هـ): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979م ، ج1، ص224.

العظيمة، وكذلك: "ما رأى الناس ثاني المتنبي .." ففقده خسارة لا تعوّض. ثمّ يتوّج الطبسي فكرة إدراكه لعظمة المتنبي وتفوقه بقوله: "ظهرت معجزاته في المعاني"، فشاعريته تصل إلى حد الإعجاز، وهذا يذكرنا بما وسم به أبو العلاء المعري (449هـ) كتابه حول المتنبي إذ سمّاه "معجز أحمد"، تأكيدًا منه لتفوّق الرجل، وعبقريته الإبداعية.

وثمّة سبب آخر يضفي خصوصية على رثاء الشاعر للشاعر، هو أن الشاعر في حال موت أحد الشعراء يتولّد عنده شعور خاص، ينتاب النظراء عادة في حقل من الحقول، فيحسّ بدنوّ الموت منه وأنه داهم مربعه، بما إنه دنا من نظيره وخطفه، تمامًا كما يحسّ الشيخ إذا مات قرينه الذي في مثل عمره، أو كما يحسّ مريض حال موت آخر يماثله في مرضه، أو يشاركه غرفته. وهذا شعور مشترك عند كل الناس، يداهمهم قسرًا، لا عن قصدٍ منهم. ولأن الشاعر أرهف حسًّا من غيره، وأكثر تأثّرًا بالأحداث والمواقف المختلفة، لا سيّما الحزينة منها، يُتوقّع أن يكون الإحساس عنده بذلك أشدّ وقعًا، وأعمق تأثيرًا، وغالبًا ما يترجم ذلك شعرًا مباشرًا في رثاء جليّ، أو غير مباشر في قصيدة وجدانية.

يُضاف إلى أسباب خصوصية رثاء الشاعر للشاعر، أنه ربما تعامل مع هذا الموقف الرثائي الخاص تعاملًا يبدو فيه كأنه يرثي نفسه. بناءً على ما مرّ آنفًا، حول إدراك الشاعر قيمة وظيفته في الحياة، وأهميته الإبداعية الفنية والاجتماعية، فإنه حين يرثي شاعرًا آخر، لا سيّما إذا كان يماثله في القيمة والأهمية، تنبري أمامه كل هذه الأفكار، فيبدو كأنه برثائه نظيره يرثي نفسه، وفي هذا من الخصوصية ما فيه، بحيث يكمن رثاء النفس هنا في صورة رثاء الآخر، وفي ذلك، أيضًا، تنبيه غير مباشر من الشاعر للناس على أهمية تقدير الشعراء، وإنزالهم المرتبة التي يستحقونها في حياتهم وموتهم.

الفصل الأوّل

رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي القديم

ظاهرة قلّة الرثاء القديم في الشعراء وتفسيرها:

ليست كثيرة هي الأشعار التي رثى بها الشعراء أقرانهم، قديمًا وحديثًا، بالنظر إلى كثرة شعر الرثاء عمومًا، وإلى سائر أغراض الشعر، من مدحٍ وغزل وفخر وغيرها. أمّا في العصر القديم فإن هذه الظاهرة – أي قلة رثاء الشعراء للشعراء – تعزى إلى مجموعة من الأسباب، التي حاولت أن اجتهد فيها بناء على استقراء خاص، إذ لم أقع، فيما قرأت، على تفسير لها، لكنها مع ذلك غير عصية على التعليل، وهي قابلة لوضع مجموعة من الفرضيات، تستند إلى الواقع الاجتماعي، والجغرافي، والطبيعة البشرية، والواقع الشعري نفسه عبر دواوين الشعراء العرب في العصور القديمة.

ربما يفاجأ القارئ حين يعرف أن كثيرًا من دواوين الشعراء القدامى التي تتضمن الرثاء تخلو تمامًا من أية مرثية في شاعر[1]، ولو وجدت ضالتك عند بعض الشعراء فلا يعدو الأمر قصيدة يتيمة قيلت في هذا الشأن، أوقصيدتين أو ثلاثًا في أحسن الأحوال. في حين ترك الشعراء كثيرا من الرثاء في الراحلين من غير الشعراء، من أولي القربى والأصدقاء والزعماء والفضلاء، وغيرهم. فهذا صفيّ الدين الحلّي (750 هـ) الذي عُرف بكثرة مرثياته، والذي يتضمّن ديوانه خمسًا وعشرين مرثية، ليس فيها واحدة في رثاء شاعر![2]

[1]. استقرأت دواوين أكثر من ستين شاعرا قديما من مختلف العصور الأدبية القديمة، من بينهم أشهر شعراء العربية، وقد خلت تماما من رثاء للشعراء. فمن المتقدمين: امرؤ القيس، و زهير بن أبي سلمى، و لبيد بن أبي ربيعة، وطرفة بن العبد، وعمرو بن كلثوم، والحارث بن حلزة، والنابغة الذبياني، والأعشى، وعنترة، والحادرة، والمتلمّس الضبعي، والمرقشان، وأمية بن أبي الصلت، وحميد بن ثور، والطفيل الغنوي، وعلقمة الفحل، وسحيم عبد بني الحسحاس، والأفوه الأودي، وعامر بن الطفيل، وعبيد بن الأبرص، وعروة بن الورد، وصيفي بن الأسلت، وهدبة بن الخشرم العذري، والحصين بن الحُمام، والحارث بن عُباد، وأبو طالب عم الرسول صلى الله عليه وآله وسلم، وأبو النجم العجلي، والحطيئة، وعبدالله بن رواحة، والنعمان بن بشير الأنصاري، وذو الأصبع العدواني، وقيس بن الخطيم، وبشر بن أبي خازم، وأبيّ بن أبي مقبل، وعبدالله بن الزبير الأسدي، وعمرو بن شاس الأسدي، وأبو صخر الهذلي، وإبراهيم بن هرمة، وعمرو بن الأهتم، والزبرقان بن بدر، وزيد الخيل الطائي، وحاتم الطائي، وعدي بن حاتم، وكعب بن زهير، والشمّاخ، وأرطأة بن سهية المرّي، وسويد بن كاهل اليشكري، والأقيشر المخزومي، والحارث المخزومي، ومالك بن أسماء الفزاري، والعرجي، وأبو دهبل الجمحي، والأخطل، وعمرو بن أحمر الباهلي، ويزيد بن الطثرية، وعروة بن أذينة، وعبدالله بن قيس الرقيات، وكثيّر، والقطامي، وإسماعيل بن يسار. ومن المتأخرين : ابن نباتة السعدي، وابن خفاجة الأندلسي، وابن شهيد الأندلسي، وابن اللبانة الداني، وبديع الزمان الهمذاني، والببغاء (عبد الواحد بن نصر المخزومي)، وأبو هلال العسكري، وأبو إسحاق الألبيري، والمتنبي، وأبو فراس الحمداني.

[2]. جواد أحمد علوش: شعر صفيّ الدين الحلّي، مطبعة المعارف، بغداد، 1959م، ص183 ومابعدها.

والأمر عينه مع ابن نباتة المصري (768 هـ) المشهور بالرثاء، لكن لا نقع في ديوانه على أي رثاء لشاعر من الشعراء في عصره[1].

وفي العصر الأندلسي نجد الأعمى التطيلي (525 هـ) يكثر من رثاء النساء[2]، وليس عنده إلا قصيدة يتيمة – أوردها لاحقًا – في رثاء شاعر هو علي بن حزم (456 هـ)، الذي عُرف بالفقه والأدب النثري أكثر منه في الشعر. أغلب الظنّ أنّ التطيلي رثى فيه الفقيه لا الشاعر.

ما يجعلني أتوقف أمام هذه الظاهرة اللافتة هو أن المتوقع والمفترض أن يكون شعر رثاء الشعراء للشعراء كثيرًا، أو مساويًا لغيره من الرثاء في غير الشعراء في أقل تقدير، بناء على ما سبق ذكره عن وعي الشعراء لوظيفتهم في المجتمع وأهميتهم، وقيمتهم الأدبية البارزة، فالأصل أن يبادروا ويسارعوا إلى أن يرثي بعضهم بعضًا بكثرة، وأن تمتلئ دواوينهم بحشد من القصائد في ذلك، لكن الواقع هو عكس المتوقع والمفترض، فقصائد رثاء الشعراء للشعراء قليلة جدًا، وتنعدم تمامًا في دواوين أكثر الشعراء القدامى، لا سيّما البارزين منهم. فلماذا؟

هل ضاعت أكثر مراثي الشعراء للشعراء فيما ضاع من الشعر العربي جرّاء الأحداث التاريخية التي دهمت العالمين العربي والإسلامي على مرّ العصور، من مثل الغزو المغولي، والحروب الصليبية، والصراعات الداخلية بين الحكام والفئات المتصارعة على السلطة، وغيرها من أحداث كانت تشهد حرقًا وتدميرًا لمختلف مظاهر الحضارة، ومنها دور الكتب والمساجد ودور العلماء ومحالّ الورّاقين؟ فمثلًا، لمّا دخل هولاكو بغداد واستولى عليها أباح المدينة لجنده أسبوعًا كاملًا، فعاثوا فيها، وهدموا مساجدها، طمعًا بذهب

---

[1]. عمر موسى باشا: ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت)، ص291 ومابعدها.

[2]. انظر: الأعمى التطيلي، أبو جعفر أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة (525هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت)، ص19، ص43، ص68، ص70، ص232.

قبابها، وجرّدوا القصور من تحفها النادرة، وأتلفوا عددًا ضخمًا من نفائس الكتب في مكتباتها، وقتلوا كثيرًا من العلماء ، ... وضاع أكثر الثروة الأدبية والفنية التي عني الخلفاء العباسيون بجمعها منذ بنى أبو جعفر المنصور بغداد، واتخذها حاضرة لدولته(1).

والأمر نفسه حدث مع كل الحواضر الإسلامية التي اجتاحها المغول الذين طال شرّهم بقاعًا واسعة من العالم الإسلامي، بداية من شرقه، وصولا إلى وسطه، وهو مركز الحضارة، ومخزن الذخائر والنفائس في العراق والشام، إلى أن هزمهم العرب في معركة عين جالوت في فلسطين بقيادة قطز وبيبرس. فلنا أن نتخيّل حجم الدمار والخسائر الذي نجم عن ذلك الغزو الهمجي الواسع، وعظم الثروة الأدبية والعلمية التي أتلفت وضاعت، وحُرمت منها الأجيال اللاحقة.

لكن لو افترضنا أن كثيرًا من الشعر ضاع فعلًا بسبب تلك الأحداث المدمرة، ومنه رثاء شعراء لشعراء، وهي فرضية قوية تؤيدها الشواهد التاريخية، ولأنّ دواوين كاملة لشعراء كثر ذهبت أدراج الرياح، وكذلك كثير من كتب المختارات الشعرية، لكن من المؤكّد أن طائفة من الشعراء من جاهليين وإسلاميين وأمويين وعباسيين، وصلت إلينا دواوينهم كاملة، مع اختلافات طفيفة لا يعوّل عليها، لأن هؤلاء الشعراء حظوا بشهرة واسعة، وانتشرت نسخ دواوينهم في كل الأصقاع، واقتناها كثيرون من المعنيين بالشعر من علماء ومتذوقين. ومهما أتلفت الأحداث من الكتب فلا يمكنها أن تأتي على كل تلك النسخ الكثيرة لديوان شاعر من هؤلاء، فكان أن وصلت إلينا هذه الدواوين، ووصلت إلينا مجموعة من كتب المختارات الشعرية، وكتب تاريخ الأدب المشهورة التي اشتملت على كثير من الشعر، الذي صار فيما بعد مادة لكثير من

[1]. حسن إبراهيم حسن: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الأندلس، بيروت، 1967م، ج4، ص160.

الدواوين الشعرية، التي وضعها محققون معاصرون لشعراء لم تصل إلينا دواوينهم مستقلة، بل كانت أشعارهم مبثوثة هنا وهناك، وربما كانوا من الشعراء الذين ضاعت دواوينهم في الأحداث الآنفة الذكر.

على أية حال، فإن ما وصل إلينا من شعر من خلال الدواوين والمختارات الشعرية وكتب الأدب وغيره، هو – في رأيي – كاف للتيقن من الظاهرة التي نحن بصددها، وهي قلة رثاء الشعراء للشعراء في الشعر القديم، لا سيّما في الشعر الجاهلي. فيكفي أن نعرف أن كتابًا مشهورًا في الرثاء هو كتاب "المراثي"[(1)] لمحمد بن العباس اليزيدي (310 هـ) لا يتضمن أي مرثية في شاعر. ويمكن الاستدلال على ذلك من النتاج الشعري الذي ربما أعقب تلك الكوارث التي دهمت المنطقة العربية والإسلامية، في عصور متأخرة نسبيًا. فمثلًا كتاب "آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي" لا يذكر أي شاهد على رثاء شاعر لشاعر[(2)].

وفي العصر الحديث خلا كتاب وضعه صاحبه في منتخبات الرثاء من أية قصيدة قديمة في رثاء شاعر[(3)]. أقول ربما قصّر صاحب هذا الكتاب في بحثه عن قصائد من هذا النوع، وهي موجودة، وجيدة، لكنها قليلة، ومبثوثة بشكل لا يساعد الدارسين على تتبعها بسهولة. وكثيرة هي الكتب في تاريخ الأدب التي لم تتطرق قطّ إلى رثاء الشعراء للشعراء، ولم تورد أمثلة له، مما يدلّل على أن الأمر كان من القلة بمكان، فلم يسترع انتباه الباحثين.

---

[1]. محمد بن العباس اليزيدي: كتاب المراثي، تحقيق محمد نبيل الطريفي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1991م.

[2]. ياسين الأيوبي: آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، جرّوس برس، طرابلس، لبنان، 1995م، ص169 ومابعدها. كذلك، انظر: أحمد فوزي الهيب: الحركة الشعرية في زمن المماليك في حلب الشهباء، مؤسسة الرسالة، (د.م)، 1986م، ص257 ومابعدها. فهو لا يأتي على ذكر رثاء شاعر لشاعر أبدًا.

[3]. هو كتاب "أروع ما قيل في الرثاء" لإميل ناصف، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، 1992م.

أسباب للرثاء تتعدّى شاعرية المرثي:

يُلاحظ أن الرثاء القليل المتوافر في الشعراء تقف وراءه – فيما أرى – أسباب تتعدّى رغبة شاعر ما في رثاء شاعر راحل، اعترافًا منه بمكانته الشعرية، وتخليدًا لذكره، بل قيلت هذه القصائد من باب الالتزام العائلي أو الاجتماعي، كأن يكون الشاعر المرثي من أولي قربى الشاعر الراثي، كرثاء الخنساء أخاها صخرًا، وهو شاعر، وكرثاء تأبطّ شرًا (540 م \ 80 ق هـ) ابن أخته الشنفرى (نحو 525 م \ 95 ق هـ)، فيما لو صحّت هذه القرابة بينهما[1]، في مرثية تُدرس في الفصل الأخير. وكرثاء الإمام علي بن أبي طالب (40 هـ) لأبيه أبي طالب (619 م \ 1 ق هـ)[2]. أو أن يكون المرثي صديقًا للراثي، كرثاء أوس بن حجر(620م) صديقه الشاعر فضالة بن كلدة الأسدي [3] ، وكرثاء أبي العتاهية (213هـ)، في عصر متأخر، لصديقه المؤاخي له الشاعر علي بن ثابت[4]. أو أن يكون المرثي هو من الشعراء الأمراء أو السادة أو القادة، ممن ليس له بد من رثائهم، لمكانتهم الدينية أو الاجتماعية أو السياسية، لا لمكانتهم الأدبية، كرثاء أبي الأسود الدؤلي (69 هـ) للإمام علي بن أبي طالب كرم الله وجهه [5].

وها هو أبو العتاهية يرثي صديقه الشاعر والأديب عليّ بن ثابت، فيقول[6]:

---

[1]. في كتابه "نمط صعب ونمط مخيف" نفى محمود محمد شاكر هذه القرابة بين تأبط شرا والشنفرى، وقال إن أول من أورد ذلك هو ابن بَرِّي، وهو متأخر جدا، في القرن السادس الهجري، ولم ينقله عن أحد، ولم ينسبه إلى سابق، ثمّ تابعه عليه صاحب الخزانة في القرن الحادي عشر، وكأنه خلط بين الأقوال، إذ رأى الشعر منسوبًا إلى الشنفرى، ومنسوبا إلى ابن أخت تأبط شرًّا يرثيه أيضًا، ورأى في القصيدة قوله: "إن جسمي بعد خالي لخلٌّ"، فقال: " يعني بخاله تأبط شرًّا، فثبت أنه لابن أخته الشنفرى"، وفعل ابن برّي ذلك ردّا على الجوهري حيث نسب الشعر إلى تأبط شرًا. ورجّح شاكر أن الشعر هو لخفاف بن نصلة يرثي فيه خاله تأبط شرّا. ومهما كانت نسبة هذا الشعر، فهو يقوم نموذجا على رثاء شاعر لشاعر تربط بينهما صلة قرابة أو صداقة. انظر: محمود محمد شاكر: نمط صعب ونمط مخيف، دار المدني، جدة، مطبعة المدني، مصر، 1996م، ص46 ومابعدها.

[2]. انظر: ديوان الإمام علي بن أبي طالب، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م، ص179وص69-70.

[3]. شاعر جاهلي، من أعيان بني أسد، واشتهر بما قاله أوس بن حجر صديقه في رثائه. وفي القاموس ضرار بن فضالة بن كلدة ثلاثتهم شعراء. (رغبة الآمل: 6\201، الأعلام: 5\146)، وفي القاموس: مادة (كلد). والرثاء في ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط3، 1979م، ص53-55.

[4]. علي بن ثابت أبو الحسن الأنصاري، أديب ظريف ناسك، نزل ببغداد، وكان أبو العتاهية مؤاخيا له، وكانا يتعارضان في الشعر، ومراثي أبي العتاهية فيه مشهورة، مبثوثة في المصادر، ككتاب المراثي والتعازي، والأغاني، وغيرها. (الوافي بالوفيات للصفدي: ج20، ص169).

[5]. انظر: ديوان أبي الأسود الدؤلي (ظالم بن عمرو بن سفيان)، تحقيق محمد حسين آل ياسين، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1964م، ص71-72.

[6]. المبرّد: المراثي والتعازي، ص156. والأصفهاني: الأغاني، ج4، ص44.

ألا مَن لي بأنسِكَ أيْ أُخَيّا	ومَنْ لي أنْ أبثَّكَ ما لَدَيّا؟
طوتْكَ خُطوبُ دهرِكَ بعْدَ نَشْرٍ	كذاكَ خطوبُهُ نشْرًا وطَيّا
ولو نشرتْ قُواكَ ليَ المنايا	شكوتُ إليكَ ما صنعتْ إليّا
بكيتُكَ أيْ أُخيَّ بِدُرِّ عيني	فلم يُغنِ البكاءُ عليكَ شيًّا
وكانت في حياتِكَ لي عِظاتٌ	وأنتَ اليومَ أوعظُ منكَ حَيّا

ففي الأبيات نفسها لم يرثِ أبو العتاهية الشاعر الصديق، بل رثى الصديق الشاعر؛ إذ لم يتطرق إلى شاعرية ابن ثابت، بل قصر رثاءه على البكاء والتفجّع في المستهل، ثمّ تحوّل إلى مواساة نفسه وتعزيتها عن صديقه الفقيد، بأن لا جدوى من البكاء، وخير للإنسان أن يتعظ بالميت، لأنه لا بدّ لاقٍ المصير نفسه.

أن أكثر شعر رثاء الشعراء في الشعر القديم لا يستهدف شاعرية الشاعر، إذ لم يكن رثاءً للشاعر في الإنسان الراحل، بل كان رثاءً للإنسان في الشاعر. والحق أن الشاعر يستحق أن يكون النصيب الأوفر من الرثاء فيه منصبًّا على المزية الأولى له بين الناس، وهي شاعريته وإبداعه ومكانته في دنيا الأدب والشعر، في مقام أول، ثمّ يُلتفت إلى سائر فضائله وسجاياه التي يشترك معه فيها كثير من الناس، على نحو ما نجد من رثاء السراج الورّاق[1] (695 هـ) لصديقه الشاعر أبي الحسين الجزار[2] (672هـ)، في المرثية التي يأتي تحليلها في الفصل الأخير.

فما الذي جعل الشعراء في العصور المتقدمة لا يقفون عند شاعرية الشاعر الذي يرثونه؟ وإن وقفوا كان وقوفهم ليس بذي بال، بما يوحي أنه وقوف عرضي ليس مقصودًا لذاته؟ ألم يكونوا يعدّون شاعرية

---

1. هو سراج الدين الوراق عمر بن محمد بن حسن، شاعر مصر في عصره، كان كاتبا لوالي مصر الأمير يوسف بن سباسلار .له (ديوان شعر) كبير، في سبعة مجلدات. توفي سنة 695 هـ. (فوات الوفيات: 2\107، النجوم الزاهرة: 8\83، الأعلام: 5\63، معجم الشعراء للجبوري:4\89-90).

2. يحيى بن عبد العظيم بن يحيى بن محمد الجزار المصري، شاعر من ذوي الحرف، وكان له صديقان شاعران هما: السراج والحمامي وهو ثالثهما الجزار، وكانوا يتطارحون الشعر وقد ساعدتهم صنائعهم وألقابهم على التفوق في نظم التورية .توفي 672 هـ. (فوات الوفيات: 2\319، النجوم الزاهرة: 7\345، الأعلام: 8\153، معجم الشعراء للجبوري: 6\132).

الشاعر من صفاته التي تستحق الذكر؟ هذا أمر جدّ مستبعد؛ لأن من ينبرون للرثاء هم شعراء، ولا يمكن للشاعر أن يقلل من قيمة الشعر، حتّى إن فعل ذلك غير الشعراء، على أن من المتيقَن أن العرب ممن لم يكونوا شعراء كانوا يحتفون بالشعر والشعراء أيما احتفاء، فكيف بالشعراء أنفسهم؟

هل اعتاد الشعراء عدم ذكر الجانب الشاعري في الشاعر المرثي، فجروا على نمط سائد، أو عادة اختطها شعر الرثاء القديم، تقوم على ذكر مناقب الفقيد الإنسانية والاجتماعية حسب، والإعراض عمّا سوى ذلك، من مكانة شعرية وأدبية؟ أكانت شاعرية المرثي من الشهرة بما لا يدع للشاعر الراثي مجالا لذكرها، فيكون كمن يصف الشمس بالضياء؟ وهذا الفرض، لو صحّ في العصر القديم، لصحّ في العصور المتأخرة كذلك، لكن الواقع يخالف ذلك، فقد ذكر الشعراء المتأخرون شاعرية الشعراء الراحلين ومزاياهم الإبداعية، على الرغم من اشتهارهم بذلك بين الناس بما يشبه المسلّمات.

أستبعد أن يكون الحسد في نفس الشاعر الراثي تجاه شاعرية المرثي هو السبب في أن يعرض عنها. فالحسد أشد ما يكون في حال الحياة، وهو يدفع الحاسد إلى أن يطوي فضائل المحسود، لكن عند الموت، فلربما انحسر الحسد لصالح التقدير والاعتراف بالفضل والسبق، وما دام الشاعر الراثي تجاوز حسده المفترض تُجاه نظير له في الشعر، فانبرى إلى رثائه، فالظنّ أنه لن يقع فريسة الحسد في حال رثائه. وسألقي على موضوع الحسد هذا بعض الضوء، على أنه مانع مهم من رثاء الشاعر للشاعر في كثير من الأحيان، مستشهدًا ببضع أدلة تاريخية، من سيَر الشعراء، وعلاقاتهم بعضهم ببعض.

وما يجعل من الحسد مستبعدًا في علة عدم الاحتفاء بالجنبة الشاعرية للمرثي هو أنّ بعض أولئك الشعراء كانوا يرثون إخوانهم أو آباءهم أو أصدقاءهم أو أبناءهم. فليس للحسد – فيما أظنّ – حضور في

نفس الشاعر وهو يرثي أحد هؤلاء، لا سيّما أن الموت قد طوى صفحاتهم، وغيّبهم عن العيون، فهم في حالٍ تستدعي الحزن والشفقة عليهم، لا الحسد والضغينة.

ربما كان من أسباب الانصراف عن ذكر شاعرية الشاعر المرثي، إلى ذكر مناقبه وفضائله الاجتماعية من كرم وشجاعة وعفة وغيرها، أن حزن الشاعر الراثي وصدمته جرّاء رحيل الشاعر المرثي كانا يذهلانه عن الوقوف على شاعريته ومكانته الأدبية، فيجد نفسه يبكي عليه ويتفجّع، ويعدد مناقبه وفضائله سعيًا لتخليد ذكراه في مواجهة الموت الذي غيّبه. وربما انشغل الشاعر بمواساة نفسه وغيره بالتصبّر والتفكّر في حال الدنيا وحقيقة المصير المحتوم. و ربما صرفت هيبة الموت الشعراء القدامى عن الخوض في جنبة الشعر والأدب عند المرثي، ووجدوا أن الفضائل والأخلاق الإنسانية أجدر بالذكر في هذا المقام المهيب.، نحو ما نجد في مرثية تأبط شرّا في الشنفرى، التي ستُدرس لاحقًا، ومراثي الخنساء في أخيها الشاعر. وهو ما تغيّر في عصور متأخرة حين صار الشعراء يحظون بمراتب بارزة في بلاطات الحكّام والساسة، وصار الشعر أجلى مزاياهم وفضائلهم.

ولعلّ من الأسباب الطبيعة البكائية التفجّعية للإنسان العربي القديم، وهو ما تثبته ظاهرة البكاء على الأطلال التي تخذها الشعراء سنة لا يخرجون عنها غالبًا، وتثبته كثرة البكاء، وما يتصل بهذه الظاهرة من مفردات في الشعر القديم، من عويل ونواح ونحيب ونشيج وندب، وأن الميت كانت تُقام له مجالس النياحة واللطم والندب أيامًا كثيرة، وكان أهل الحيّ جميعًا يشتركون في ذلك، لا سيّما النساء، مواساة لأهل الفقيد، واستجابة لا شعورية لعرف اجتماعي سائد. يمكن أن نبرهن على ذلك بالموقف المشهور للأنصار حين واسوا الرسول، صلى الله عليه وآله وسلم، في عمه حمزة سيد الشهداء، فبعثوا نساءهم تبكيه، بعد أن تناهى إلى مسامعهم قول الرسول الكريم إن حمزة لا بواكي له.

إذا ما عرفنا ذلك ندرك أن البكاء والتفجّع وإظهار الحزن، كل ذلك ربما كان هدفًا للشاعر، وليس مجرد وسيلة، جريًا على عرف اجتماعي، وعادة متوارثة، فينشغل بذلك عما سواه من الالتفات إلى الجانب الأدبي الشعري في الشاعر المرثي.

هذه فرضيات، قد تكون صحيحة، وثمّة فرضية أخرى، وهي أن كثيرين من الشعراء في العصور القديمة بدءاً من الجاهلي وصولًا إلى بدايات العصر العباسي وبعده، لا سيّما الذين لم يرثوا نظراءهم، ربما ظلوا محكومين للنمط القديم تفكيرًا ونتاجًا، ولم يكن عندهم الوعي الكامل بوظيفة الشاعر الفكرية والثقافية في الحياة، وقيمته مانحًا للجمال والفنّ، وأرقى الإحساسيس الإنسانية، وقدرته على التأثير في الذوق العام، أو الاتجاه العام في شؤون كثيرة. وربما عزّزت هذا الانطباع سلوكاتُ كثير من الشعراء في التكسّب المذلّ عادةً، والتهاجي القبيح، وغيرها.

وهذه النظرة القاصرة إلى وظيفة الشاعر عند أولئك، تؤكّدها آيات قرآنية، عند تدبّر معانيها، فقوله تعالى: " بل قالوا أضغاثُ أحلامٍ بل افتراهُ بل هو شاعرٌ " [الأنبياء:5]، فقد تدرّج الكفّار في وصفهم لماهيّة الدعوة التي جاء بها الرسول محمد – صلى الله عليه وآله وسلم– بدءًا من أنها أضغاث أحلام، ثمّ قولهم إنها دعوة مفتراة ليست من الوحي الإلهي، إلى القول أخيرًا، إن الرسول شاعر. والاتهامات تشترك جميعًا في أنها تنتقص من الدعوة، وتسخّفها، وتشكّك في قوة تأثيرها. فنفهم أن عرب ذلك الزمان كانوا يرون الشاعر شخصًا ليس له وظيفة فكرية فنية راقية في الحياة، وأنه لا يملك التأثير الفكري العميق فيمن حوله، وأنه مجرد شخص يزيّن الكلام، وينمقه، وينشئه على ألحان مطربة. وتتعزّز الفكرة في قوله تعالى: " أم يقولون شاعرٌ نتربّص به ريب المنون" [الطور: 30]، فالشاعر عندهم ليس له التأثير الممتد الخالد، وليس له ذلك البعد الفكري المتجدّد، بل ينتهي تأثيره – إن كان له تأثير – بمجرد موته.

وما ورد من أن العرب كانت تقيم الولائم والأفراح حين ينبغ فيها شاعر[1]، ربما لا يُفهم في سياق الوعي بوظيفة الشاعر الفكرية، بقدر ما هو تقدير لقيمته الاجتماعية منافحاً عن القبيلة، وهاجياً خصومها، وناشراً مآثرها، وبارعًا في اللغة والبلاغة يُطرب السامعين. وهذه النظرة القاصرة ما زالت موجودة عند كثيرين من عرب هذا العصر، فالشاعر عندهم للمناسبات حسب.

ثمّ تغيّرت النظرة إلى الشاعر ووظيفته في عصور متأخرة، عند بعض الشعراء، لا كلّهم، استجابة لظروف أملتها طبيعة الحياة المتغيرة والمتطورة بطبيعتها، لا سيّما في العصر العباسي، إذ تراجعت البكائية والنزعة العاطفية المجردة أمام التأمل والتفكّر والعمق، والتجديد الشعري، والخروج من ربقة القديم وسطوته وتحكّمه في الأذواق الأدبية لأزمان طويلة. وبسبب ظهور تيارات شعرية متباينة بين محافظ ومجدّد، وبين المجدّدين أنفسهم. وحين صار لكل شاعر أو طائفة من الشعراء أنصار، يتعصّبون لطريقتهم في الشعر، ويقدمونهم على من سواهم، فكان من الطبيعي أن الشاعر من هؤلاء الروّاد إذا مات رثاه أنصاره من الشعراء، وأبرزوا شاعريته وتفوّقه الإبداعي، وريادته، وتجديده، احتفاء به، ووفاء له، وتأكيدًا لطريقتهم الفنية التي انتهجوها، قبال طريقة الخصوم من شعراء وأدباء. مثل هذا الرثاء قد يتضمن البكائية، لكنّه في المقام الأول انتصار للمذهب الشعري، ودفاع عنه، عبر الإشادة بأحد رموزه، من مثل ما مر من رثاء الطبسي للمتنبي([2])، إذ لم ير له ثانيًا على مدى الزمان. وقبل الطبسي، هاهو الحسن بن وهب[3] (250 هـ) يرثي أبا تمّام الطائي (231 هـ) الذي كان يقدّمه، ولا يرى له في الشعر ندًّا قديما، فضلًا عن حديث. فيقول[4]:

---

[1]. ابن رشيق القيرواني: العمدة، ج1، ص65.

[2]. ص15 من هذه الدراسة.

[3]. الحسن بن وهب بن سعيد بن عمرو بن حصين الحارثى، أبو علي .كاتب، من الشعراء، كان معاصرًا لأبي تمام، وله معه أخبار، وكان وجيهًا، استكتبه الخلفاء، ومدحه أبو تمام، وهو أخو سليمان (وزير المعتز والمهتدي)، ولما مات رثاه البحتري. توفي سنة 250 هـ. (فوات الوفيات: 1\136، سمط اللآلي: 506، الأعلام: 2\226، معجم الشعراء للجبوري 2 \82).

[4]. المبرّد: التعازي والمراثي، ص182- 183.

سقى بالموصلِ القبرَ الغريبا سحائبُ ينتحبنَ له نحيبا
إذا ظللْنه أطلقنَ فيهِ شُعيبَ المُزْنِ تُتبِعُها شَعيبا [1]
ولطّمتِ البروقُ لها خدودًا وشقّقتِ الرعودُ لها جيوبا
فإنَّ ترابَ ذاكَ القبرِ يحوي حبيبًا كان يُدعى لي حبيبا
لبيبًا شاعرًا فطِنًا أديبًا أصيلَ الرأي في الجُلَّى أريبا
إذا شاهدته روّاكَ ممّا يسرُّكَ رِقّةً منه وطِيبا
أبا تمّامٍ الطائيَّ إنّا لقينا بعدَكَ العجَبَ العجيبا
فقدْنا منكَ عِلْقًا لا نُرانا نُصيبُ له مدى الدنيا ضريبا
وكنتَ أخًا لنا يُدني إلينا ضميرَ الوُدِّ والنَّسَبَ القريبا
وكانتْ مَذْحَجٌ تُطوى علينا جميعًا ثمّ تنشرُنا شعوبا
فلمّا بِنْتَ نكَّرَتِ الليالي قريبَ الدارِ والأقصى الغريبا
وأبدى الدهرُ أقبحَ صفحتيْهِ ووجهًا كالحًا جَهمًا قَطوبا
فأحْرِ بأنْ يطيبَ الموتُ فيهِ وأحْرِ بعيشةٍ ألّا تطيبا

فالحسن بن وهب لا يرى لأبي تمام الشاعر نظيرًا، ويعدّ فقده خسارة لا تُعوّض، والمقصود هنا الفقد الإبداعي، فقد لقي أنصاره بعده العجب العجيبا، حزنًا، وافتقادًا لزعيم مجدّد منافح عن طريقة المجدّدين في مواجهة الخصوم المحافظين. وابن وهب في الوقت الذي يبرز فيه شاعرية أبي تمّام، يتفجّع عليه غاية التفجّع، كما يظهر في الأبيات الثلاثة الأولى، فنجد النحيب، ولطم الخدود، وشق الجيوب، ويظهر جزعه على الفقيد العبقري، كذلك، في البيتين الأخيرين؛ فوجه الدهر كالح جهم قطوب بموت هذا الرائد، وأنه أحرى بأن يُتمنى الموت فيه، ولا يطيب العيش بعده.

[1]. الشعيب: المزادة التي يحملها البعير.

الغريب، أن الحسن بن وهب قرّر أنه لن تشهد الدنيا ضريبًا لأبي تمّام في عبقريته الشعرية، ثمّ ما لبث أن أنجب الزمان أبا الطيب المتنبي، الذي لم ير له الطبسي، كذلك، نظيرًا ولا ثانيًا! وما ذلك – فيما أرى – إلا من المبالغة في التعصّب لعلَم ما، يقود المرء إلى نفي النظير آجلًا وعاجلًا، والحال أن الزمان رحم ولود، تجود بالعباقرة في كل عصر.

وفي إطار رثاء الروّاد أو أصحاب المدارس من أنصارهم أو تلاميذهم أذكر أن أبا العلاء المعرّي كان كثير التلاميذ، فلمّا مات أنشد على قبره أربعة وثمّانون شاعرًا مراثي يبكونه فيها، منهم علي بن الهمام[1]، الذي يقول من مرثية طويلة[2]:

إنْ كنتَ لم تُرِقِ الدماءَ زهادةً فلقد أَرَقتَ اليومَ من جفني دما
سَيَّرْتَ ذِكْرًا في البلادِ كأنّه مِسْكٌ مسامعَها يُضمِّخُ أو فما
وترى الحجيجَ إذا أرادوا ليلةً ذكراكَ، أخرجَ فِديةً مَن أَحْرَما

فهذا رثاء يصل إلى درجة التقديس، على ما فيه من البكائية في البيت الأول، ويبوح بعظيم إجلال من التلميذ لأستاذه الراحل. ليت تلك المرثيات التي أُنشدت على قبر رهين المحبسين جُمعت كلها في كتاب واحد، ليُصار إلى دراستها والموازنة بينها، ولا ريب أن دارسها كان سيخرج بنتائج جيدة.

وفي زمن متأخر نجد صلاح الدين الصّفدي (764 هـ) يرثي أستاذه أبا حيان الأندلسي (745هـ)، فيقول[3]:

ماتَ أثيرُ الدينِ شيخُ الورى فاستعرَ البارقُ واستعبرا

1. لم أقف له على ترجمة، ولكنّ قصيدته هذه مثبتة في المصادر.
2. محمد بن أحمد بن عثمّان الذهبي (748 هـ): سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، 2001، ج18، ص39، وشوقي ضيف: الرثاء، ص78.
3. الأبيات في "فوات الوفيات" 2\282، و"نكت الهميان" ص 284.

ورقَّ من حزْنٍ نسيمُ الصَّبا ... واعتلَّ في الأسحارِ لمّا سرى
وصادحاتُ الأيكِ في دوحِها ... رثتْهُ بالسجْعِ على حرفِ را

إلى أن يقول:

ماتَ إمامٌ كانَ في عِلمِهِ ... يُرى إمامًا والورى مِن ورا
أمسى منادًى للبِلى مُفردًا ... فضمّه القبرُ على ما ترى
يا أسفًا كان هدًى ظاهرًا ... فعادَ في تربتِهِ مُضمَرا
وكان جمْعُ الفضلِ في عصرِهِ ... صَحَّ، فلما أنْ قضى كُسِّرا
وعُرِّفَ الفضلُ به برهةً ... والآنَ لما أنْ قَضى نُكِّرا
وكان ممنوعًا من الصرفِ لا ... لا يطرُقُ مَنْ وافاهُ خَطْبٌ عَرا
لا أفعلُ التفضيلِ ما بينَهُ ... وبينَ مَنْ أعرفُهُ في الورى
لا بَدَلًا عن نعتِهِ في التقى ... ففعلُهُ كانَ لهُ مَصدَرا
لم يُدَّغَمْ في اللحْدِ إلّا وقدْ ... فُكَّ مِن الصبرِ وثيقُ العُرا
بكى لهُ زيدٌ وعمروٌ فمِنْ ... أمثلةِ النحوِ وممّن قرا

وقصيدة الصفدي يشوبها التكلّف الواضح، في تتبّعِه الملحاح لمصطلحات النحو، حتّى تلبّست القصيدة بشيء من الفكاهة، ما كان يجدر بالشاعر أن يقع فيه، وهو في مقام الرثاء الذي يستدعي الوقار والرزانة. وفي رأيي أن قصيدة الرثاء يجب أن تبتعد عن كل ما يمسّ وقارها، من محسنات بديعية، وزخارف، وتكلّف، إلّا بالقدر المعقول الذي لا يخدش الذوق والموقف. لكن الشاعر هو مرآة لعصره، والأدب في عصر الصفدي انماز بكثرة المحسنات البديعية والزخارف فيه، حتّى لم يسلم منها غرض وقور كالرثاء.

لكن على ما في القصيدة من التكلّف، فهي تنطق عن نفسها أنها رثاء لأديب شاعر لغوي، إذ استعمل الراثي بضاعة المرثيّ في رثائه، وركّز التركيز كلّه على الناحية الأدبية واللغوية فيه. ونلحظ في

القصيدة، كذلك، تعصّبًا من الصفدي لأستاذه أبي حيّان، حين يقول عنه "كان في علمه يُرى إمامًا والورى من ورا"، و" كان جمْعُ الفضلِ في عصرِهِ صَحَّ، فلما أنْ قضى كُسِّرا "، و"لا أفعلُ التفضيلِ ما بينَهُ وبين من أعرفه من الورى"، إلى غير هذا من المبالغات التي يقف وراءها التعصّب للأستاذ، أو ربما هي لهاث وراء المعاني الشعرية التي لا تنفكّ تكتسب رونقها من مبالغات الشعراء.

محاولة تعليل الظاهرة:

أ. تنائي الشعراء:

أرى أن تنائي الشعراء بعضهم عن بعض، وبعد الأصقاع بينهم، يقف سببًا يُعتدّ به وراء هذه الظاهرة، فكان إذا مات شاعر في بقعة من الجزيرة العربية، فإنّه لا يصل نعيّه إلى سائر البقاع إلّا بعد شهور عدة، كما هو معلوم، هذا إذا افترضنا أن الناعي بارح المكان فور موت الشاعر، وإلا فإن الأمر يتعدّى الشهور إلى السنوات، ولربما لن يصل النعيّ. ومن البديهيّ أنّ تقادم الزمن بعد حادثة الموت، يخفّف من حدة الفجيعة في النفوس، ويخفّ ذلك أكثر ببعد المسافة، و أغلب الظنّ أنه لن يخلق حالًا شعورية شعرية تفضي إلى نصّ رثائي، كما هو الحال عند حضور الراثي موت المرثي، ورؤية الفجيعة في عيون أهله وصحبه، وحال تغييبه في الثرى، وغيرها من المشاهد المؤثرة التي تحفّز القريحة على الرثاء.

ذلك مع الشعراء المتباعدين، إذا افترضنا أنهم على وئام، وأنهم يبادر الحيّ منهم إلى رثاء الميْت، لكن ماذا عن الشعراء المتجاورين، ممن تجمعهم بقعة واحدة، بل ربما جمعهم بلاط واحد، أو مجلس واحد، ومثل أولئك كثير، تطفح بذكرهم وقصصهم كتب الأدب والتاريخ، ممن كانوا حاضرين دائمًا في بلاطات

الخلفاء والحكّام، أو ممن كانوا كثيري الوفادة على هذه المحافل العُليا؟ لمَ انعدم بين هؤلاء رثاء الحيّ منهم للميت، أو قَلّ إلى مستوى لافت، استوجب البحث له عن سبب أو أسباب؟

ب. التعصّب والالتزام القبلي:

ثمّة تعليل تفرضه الطبيعة العربية القديمة – حتّى الحديثة – يتمثّل في الالتزام القبَلي، فكثيرًا ما كان يتهاجى الشعراء، على أساس قبَلي، يفضي إلى جوانب شخصية، ويظهر هذا جليًّا عند استقراء دواوينهم. فحين نقرأ أن جريرًا تهاجى مع ما ينوف على الأربعين شاعرًا، ولم يصمد له إلّا الفرزدق والأخطل، الأمر الذي تمخّض عن شعر النقائض، نعلم أن الهجاء كان غرضًا جدّ مطروق، كاد لا يخلو منه ديوان أيّ شاعر قديم. وبسبب الالتزام القبلي للشاعر، وقوانين القبيلة المفروضة عليه، أو المتساوق معها بطبيعته، فلي أن أفترض أنه ما كان ليرثي شاعرًا تعرّض لأحد أفراد قبيلته بالهجاء يومًا. ومن المعلوم أن أكثر هجاء الشعراء بعضهم بعضًا كان منصبًّا على ذكر مثالب القبيلة عمومًا، لا على المثالب الشخصية للشاعر المهجوّ، وإنك لا تكاد تجد شاعرًا إلّا تعرّض لقبيلة أو قبائل بالهجاء، سواءٌ أكان بهجاء شاعر مثله، أم بهجاء فرد من أفراد تلك القبيلة. فقلّ لذلك رثاء الشعراء للشعراء في الشعر القديم، لا سيّما الجاهلي منه.

إن حدث ورثى الشاعر شاعرًا سبق أن هجاه، وهجا قبيلته، وهذا نادر، فإنّ ذلك الرثاء يكون مقتضبًا؛ لا يظهر الشاعر فيه العاطفة التي تكون عادة في الرثاء. فهذا جرير، حين رثى الفرزدق، لم يتعدّ رثاؤه البيتين، وقد مرّا آنفًا. قال[1]:

فلا حملتْ بعد الفرزدقِ حُرّةٌ ... ولا ذاتُ حملٍ من نفاسٍ تعلّتِ

[1]. جرير بن عطية : ديوان جرير، مج3، ص636.

هو الوافدُ المحبوّ والحاملُ الثأى   إذا النعلُ يومًا بالعشيرةِ زلّتِ

فهذا الرثاء محيّر من وجوه عدّة؛ أوّلًا: إنه رثاء بالغ القصر، بالنظر إلى مئات الأبيات من الهجاء المقذع الذي كاله للمرثيّ في حياته! وسيرة الفرزدق تظهر أنه كان سيّدًا مُهابًا مكرّمًا في قومه، وعُرف بالكرم، كما عُرف أبوه غالب بن صعصعة بذلك، بحسب ما تفيد الأخبار [1]. أفلا يستحق، إذًا، هذا السيد المهيب والشاعر الكبير مرثية طويلة، أو متوسطة في أقل تقدير؟! إن رثاء مثل الفرزدق ببيتين من الشعر حسب، هو إلى الذمّ أقرب منه إلى الرثاء والمدح، بالنظر إلى براعة جرير، وطول نفسه في الشعر.

فلمَ قصر جرير رثاءه للفرزدق على بيتين بغضّ النظر عن مضمونهما الذي يتراوح بين أن يكون مدحًا أو ذمًّا؟ أغلب الظنّ أن جريرًا قال البيتين عفو الخاطر، وتلقّفهما أحد ما عنه، وأذاعهما بين الناس، فذاعا؛ لما كان بين الرجلين من شديد التهاجي وطويله. وأظنّ أن جريرًا، وهو صاحب المطوّلات ، والشاعر ذو النفس الشعري المديد، اكتفى ببيتي رثاء في شاعر كبير، انقيادًا منه إلى الالتزام القبَلي؛ فجرير ابن قبيلته، المنخرط في نسيجها. ولقبيلته، قبل أن يكون له، ثأر شعري كبير عند الفرزدق، الذي طالما هجاها أقذع الهجاء، وحطّ من شأنها، بما سارت به الركبان، وتناشده الصبيان، على الرغم من أن الشاعرين من تميم، لكن من بطنين مختلفين[2]. وكذلك، فإن جريرًا لم يقصّر في هجاء قبيلة الفرزدق، وأرى، بحكم الالتزام القبلي، أنه لم يسع إلى أن يرثي الفرزدق بأكثر من هذا، بل إنه لم يكن ليرثيه بدءًا، إلّا أن يكون البيتان خرجا عفو الخاطر، أو لسبب ما، ولما يقرّ به للفرزدق من علوّ المكانة الاجتماعية والشعرية في دخيلة نفسه. فقد نقل صاحب الأغاني، أن جريرًا حين نُعي الفرزدق إليه، قال:

---

[1]. انظر: ديوان الفرزدق ترجمة الشاعر، وكذلك الأغاني، ج21، ص281-283. ومعجم الشعراء للجبوري: 6\92.

[2]. الأصفهاني: الأغاني، ج21، ص390.

ماتَ الفرزدقُ بعدما جرَّعتُهُ ليتَ الفرزدقَ كان عاشَ قليلا

فقيل له: بئس ما قلت، أتهجو ابن عمّك بعدما مات؟! ولو رثيته كان أحسن بك. فقال حينها: والله إني لأعلم أن بقائي بعده لقليل، وأن نجمي لموافق نجمه، أفلا أرثيه؟ فقيل له: أبَعدَ ما قيل لك؟ ألّو كنت بكيته ما نسيتك العرب.[1] فهذا الخبر يكشف ما يعزّز فكرة الالتزام القبلي؛ وذلك أن جريرًا حين بلغه نعي الفرزدق، وبادر إلى ذلك البيت الشعري الذي لِيم عليه، كان مسكونًا بالنَّفَس القبَلي، فهو يتمنّى أن لو عاش الفرزدق قليلًا؛ حتّى يدرك مزيدًا من الثأر لقبيلته ولنفسه منه. ثمّ لمّا ليم على ذلك، وعيب عليه تهجّمه على ميْت تربطه به صلات الدم، وأنه كان أحرى به أن يرثيه، فلو فعل لكان في ذلك منقبة له، فقد استدرك على نفسه، وآثر أن يرتق ما فتق، وقال في رثاء الفرزدق ذينك البيتين الموجودين في الديوان، لكنّي، من بعد، وقفت على ثلاثة أبيات أخرى رثى فيها جرير الفرزدقَ، نقلها كتاب الأغاني، ويبدو أنها جاءت محاولة إصلاح لما كان أفسده ببيته ذاك، والأبيات هي[2]:

فُجِعنا بحمّال الدِّياتِ ابنِ غالبٍ وحامي تميمٍ كلّها والبراجِمِ
بكيناكَ حِدثانَ الفِراقِ وإنّما بكيناكَ شجوًا للأمورِ العظائمِ [3]
فلا حملتْ بعد ابنِ ليلى مَهيرةٌ ولا شُدَّ أنساعُ المطيِّ الرواسِمِ [4]

الظاهر أن جريرًا أصاب ما أراد باستدراكه ذاك على نفسه، بعدما نال من خصمه الميْت بذلك البيت الذي ليم عليه، فأكثر المصادر تنقل خبر حزنه عليه، ورثاءه له، وتعرض عن خبر تهجّمه ذاك عليه حين بلغه نعيه.

---

1. الأغاني: ص386 -387.
2. المصدر نفسه: ج21: ص388.
3. حدثان الفراق: أول الفراق وابتداؤه. (المصدر نفسه).
4. المهيرة: مَن غُولي بمهرها. أنساع: جمع نسْع، وهو سيْر عريض تُشدّ به الحقائب وغيرها. الرواسم: الإبل التي تؤثّر في الأرض. (المصدر نفسه).

ما يعزّز فكرة الالتزام القبلي، ووطأتها على نفوس الشعراء، هو موقف جرير من الأخطل (90 هـ) حال وفاته، لأنه لم يرثِه حسب، بل هجاه بقصيدة قاسية، من أقذع الهجاء، لا يسع الناقل إلّا أن يستبعد منها أبياتًا رعاية للحياء ! وهو ما لا يتوقعه المرء عادة من شاعر في شاعر آخر بعد موته؛ لما للموت من خصوصية ترتفع معها، غالبًا، الأحقاد والضغائن. ومما قاله جرير في تلك القصيدة الغريبة [1]:

زارَ القبــــورَ أبو مـــــالكٍ	**فكـــــانَ كـــــألأمِ زوّارِها**
ستبكي عليك دَرومُ العشاءِ	**خبيثٌ تنسُّمَ أسحارَها** [2]
تنوحُ بناتُ أبي مالكٍ	**ببوقِ النصارى وزَمّارِها**
لقد سرّني وقْعُ خيلِ الهذيلِ	**وترغيمُ تغلبَ في دارِها**
وفاتَ الهذيلُ بني تغلبٍ	**وحجّافُ قيسٍ بأوتارِها**
تحضوّن قيسًا ولا تصبرونَ	**لزبْنِ الحروبِ وإضرارِها** [3]

ومما وقع في يدي، ويقوم دليلًا على استحواذ العصبية القبلية على النفس العربية، المحكومة، بطبيعتها، بهيمنة القبيلة، والمنصهرة فطريًا في كينونتها، والمنافحة لاشعوريا عنها بالحق والباطل، حتّى لو كان ذلك على حساب العقيدة والمبدأ أحيانًا؛ أبيات لدعبل بن علي الخزاعي (246 هـ) من شعراء الشيعة في العصر العبّاسي، ومن الملتزمين بعقيدته الشيعية أيما التزام، ما جعله يهجو خلفاء بني العباس خصوم العلويين، ويقضي جلّ عمره طريدًا لهم. فنجده، مع ذلك، يهجو نظيره في التشيّع الكميت بن زيد الأسدي (126هـ) ميْتًا وهو من العصر الأموي! مبعث هذا أن دعبلًا كان شديد التعصّب على النزارية للقحطانية،

---

1. جرير بن عطية: ديوان جرير، ج2 ، ص371.
2. الدروم: التي تطوف بالليل تتبع القبيح. تنسّم أسحارها: يقول أنها بخراء لفمها رائحة كريهة لا سيّما في السحر. (المصدر نفسه).
3. زبن الحروب: شدّتها، يقال: تزبن الحرب الناس، أي تصدمهم. (اللسان: زبن).

فقال قصيدة يردّ فيها على الكميت، ويناقضه في قصيدته المعروفة بالمذهّبة التي هجا بها الأخير قبائل اليمن. ورُوي أن دعبلًا رأى النبيّ – صلّى الله عليه وآله وسلّم – في النوم، فنهاه عن ذكر الكميت بسوء[1].

فمع أن دعبلًا يجمعه بالكميت مذهب واحد، هو التشيّع، المعروف عن أتباعه أنهم متوادّون، وبينهم لُحمة قوية، ومع أن الكميت شاعر ميْت قبل عصر دعبل بزمن طويل نسبيًا، وأنه شاعر ذو مكانة عظيمة بين الشيعة، إلّا إن دعبلًا هجاه، استجابة فطرية انفعالية إلى التعصّب القبَلي المهيمن حتّى على أبناء مذهب متجذر واحد. العجيب أن دعبلًا كان شديد الانقياد لتعصبه ذاك، وهجومه على الكميت، حتّى قال شاعر معاصر له[2]:

وأعجبُ ما سمعْنا أو رأينا ... هجاءٌ قالهُ حيٌّ لميْتِ
وهذا دِعبلٌ كلِفٌ معنًّى ... بتسطيرِ الأهاجي في الكميتِ

لقد كلّفه ذاك التعصّب القبلي، وهجاء الكميت أن قلّت مكانته بين جمهور الشيعة في ذاك الزمان[3]. ولا ننسى أن الكميت نفسه مارس التعصّب القبلي للنزارية على القحطانية، مع أن في القحطانية كثيرًا من الشيعة إخوانه في المذهب!

ج. تحاسد الشعراء وتباغضهم:

هذا السبب نفسي، أراه يتقدّم على السببين السابقين؛ لأنه متصل بالطبيعة الإنسانية، القائمة على حب التفرّد والتفوّق، ربما، أحيانًا، إلى حدّ إقصاء الآخر وإلغائه إذا استطاعت إلى ذلك سبيلا. إنّه يتمثّل في

---

1. الأغاني: ج20، ص120.
2. المصدر نفسه: ج20، ص123. وقائل البيتين هو أبو سعد المخزومي.
3. المصدر نفسه.

التحاسد بين أبناء الفنّ الواحد، والشعراء ليسوا بمنأى عن هذه الطبيعة، بل ربما هي مستشرية بينهم أكثر من غيرهم؛ لأنّ صنعتهم الشعرية، لا سيّما في القديم، تنفتح على فضاء رحب من التنافس والتسابق، إذ كان دأب كثيرٍ منهم التكسّب بأشعارهم، والحضور في بلاطات الحكام طمعًا في المال والهدايا والخِلَع، فيستشري التنافس بينهم على الظفر برضا البلاط وإعجابه، وعطاياه الثمّينة. أكبر مثال على هذا حسد جلّ شعراء بلاط سيف الدولة للمتنبي، الذي عانى من ذلك، ما دفعه إلى الرحيل، والتنقّل من بلاط إلى آخر، حتّى لاقى حتفه، في القصة المعروفة. على أن التحاسد ليس مقصورًا على شعراء البلاطات، وشعراء التكسّب، إنّما يطال كل فئات الشعراء؛ لأن من شأن أرباب الصنعة الواحدة أن يتحاسدوا غالبًا، وينسب كل واحد منهم السبق والإجادة إلى نفسه، وينفيها عن الآخر.

وربما يكون بعض الشعراء مصابًا بـ (البارانويا)، وهو المرض النفسي الذي يستمد المصابون به اللذة من تسفيه أعمال الآخرين، والتقليل من قيمتها[1]. وربما يكون بعضهم ذا شخصية فردية أنانية، " ينظر من خلال أنانيته الضيقة، ويعتبر أنه وحده موجود في العالم، دون أن يراعي وجود غيره"[2].

وفي سيَر الشعراء القدامى كثير من المواقف التي تظهر جليًّا نزعة التحاسد التي استشرت بينهم، وما يستتبعها من ازدراء، أو تجاهل، وغيرها مما يندرج تحت بخس القيمة. فقد وقف الحطيئة (نحو45 هـ) على حسان بن ثابت (نحو 37 هـ) وهو ينشد من شعره، فقال حسان وهو لا يعرفه: كيف تسمع هذا الشعر يا أعرابي؟ فقال الحطيئة: لا أرى به بأسًا. فغضب حسان، وقال: اسمعوا إلى كلام هذا الأعرابي! وسأله عن

---

1. عباس مهدي: الذكاء والتفوّق، العقد النفسية، الانسجام، دار الحرف العربي، ودار المناهل، بيروت، 1998م، ص101.

2. جان بول سارتر (مؤلف مشارك): معنى الوجودية: دراسة توضيحية مستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1967م، ص112 -113.

كنيته. فقال الحطيئة: أبو مليكة. قال حسان: ما كنت قطّ أهون عليّ منك حين كُنّيت بامرأة، فما اسمك؟ قال: الحطيئة. فقال حسان: امض بسلام[1].

فمع أن النابغة الذبياني (604 م \ 18 ق هـ)، وهو حكَم عكاظ، شهد لحسان بالشعر[2]، وأجمعت العرب أنه أشعر أهل المدر[3]، نجد الحطيئة يغمز بشعره، ويقلل من شأنه، مما أثار حفيظة حسان.

وها هو الرمّاح بن ميّادة (149 هـ)، يقول للحكم بن مَعْمَر الخُضْري [4]، وقد سمعه ينشد شعرًا له في محفل: فوا الله ما أنت في بيت حسب، ولا في أرومة شعر. ثمّ يستخبره الحكم عن اسمه، ويعيب عليه انتسابه إلى أمه ميّادة، ثمّ يستفحل بينهما هجاء مرّ، استمرّ طويلًا[5].

وفي العصر العباسي، مرّ مروان بن أبي حفصة (182 هـ) برجل شاعر يُعرف بالجنّي[6]، فقال له مروان: زعموا أنك تقول الشعر. فقال له: إن شئت عرّفتك ذلك. فقال له مروان: ما أنت والشعر، ما أرى ذلك من طريقتك، ولا مذهبك، ولا تقوله. فقال الجنّي: اجلس واسمع، فجلس، فقال فيه أبياتًا منها:

غدا اللؤمُ يبغي مطرحًا لرحالِهِ	**فنقّبَ في برِّ البلادِ وفي البحرِ**
فلمّا أتى مروانَ خيّم عنده	**وقالَ رضينا بالمُقامِ إلى الحشرِ**

فقال له مروان: ناشدتك الله إلّا كففت، فأنت أشعرُ الناس[1]. فمروان ازدرى شاعرية الجنّي قبل أن يسمع شعره، بل نفى عنه الشعر، حتّى لقي من لسان الرجل ما لقي.

---

[1]. الأغاني: ج4، ص167.
[2]. المصدر نفسه ، ص167.
[3]. المصدر نفسه: ص136 – 137.
[4]. الحكم بن معمر بن قنبر بن جحاش بن سلمة بن ثعلبة بن مالك بن طريف بن محارب بن خصفة بن قيس بن عيلان الخضري .والخضر ولد مالك بن طريف سموا بذلك لأن مالكًا كان شديد الأدمة .شاعر، كان هجاءً خبيث اللسان من خضر. محارب. وكان معاصرًا لابن ميادة، وعدَّه الأصمعي من طبقته. (سمط اللآلي: 16، الأصمعيات: 22، الأعلام: 2\267، معجم الشعراء للجبوري: 2\139).
[5]. الأغاني: ج2، ص283 -285.
[6]. لم أقف له على ترجمة، ولم يترجم له صاحبا "شخصيات كتاب الأغاني" داود سلوم ونوري القيسي، وأظنّ أنّهما لو وجدا ترجمة له لما أغفلاه.

وكان إسحاق الموصلي (235 هـ) يطعن على شعر بشّار بن برد (167 هـ)، ويضع منه، ويذكر أن كلامه مختلف، ولا يشبه بعضه بعضًا[(2)]. وبشار هو مَن هو في الشعر!

وقد تبلغ الضغائن بين الشعراء حدًّا لا يخمده الموت الذي ترعوي بسببه النفوس عادة، وتتخفّف من إحَنِها وأحقادها. فهذا أبو هشام الباهلي[(3)] يهجو بشّار بن برد بعد قتله بأمر من المهدي العبّاسي، إذ اتُّهم بالزندقة، فيقول[(4)]:

يا بؤسَ ميْتٍ لم يبكِه أحدٌ ... أجلْ، ولم يفتقدْه مفتقِدُ

لا أمٌّ أولادِه بكته ولم ... يبكِ عليه لفرقةٍ وَلَدُ

ولا ابن أختٍ بكى ولا ابن أخٍ ... ولا حميمٌ رقّتْ له كَبِدُ

بل زعموا أنّ أهله فرَحًا ... لمّا أتاهم نعيُّه سجدوا !

أيًّا كان السبب الذي حمل الناس على عدم الخروج في جنازة بشار، حتّى أهله، وعدم بكائهم إياه، بحسب ما جاء في الأغاني[(5)]، أبأمر من البلاط، أو خوفًا من السلطة الغاضبة، على خلفية تهمة الزندقة التي أودت بحياة الرجل بطريقة مأساوية. فإن الباهلي استغل ذلك ليجعله مطعنًا على بشار، ووسيلة انتقاص منه بعد موته، ربما لأحقاد دفينة، وحسد قديم، من الباهلي تجاه بشار، لما له من علو الشأن والتفوّق في الشعر، وقد مرّ في ترجمة الباهلي في الحاشية أن الرجلين كان بينهما مهاجاة.

---

1. الأغاني: ج10، ص92 -93.
2. المصدر نفسه: ج3، ص192.
3. عمرو بن عبد الرحمن بن الخلق، أبو هشام الباهلي الظالمي، شاعر مكثر كان على عهد المنصور والمهدي والرشيد، وهاجى بشارًا الأعمى. (أبو عبدالله محمد بن داود بن الجرّاح (296هـ): من اسمه عمرو من الشعراء في الجاهلية والإسلام، تحقيق عبدالعزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1991م، ص208).
4. الأغاني: ج3، ص248.
5. المصدر نفسه.

الفصل الثانـي

رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي الحديث

(القصيدة الشّطرية)

كان من المقرّر أن أدرس رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي الحديث بناءً على تقسيم زمني، ضمن قسمين؛ الأول: من نهايات القرن التاسع عشر الميلادي، إلى منتصف القرن العشرين، والآخِر: من منتصف القرن العشرين إلى الآن. أي أن الدراسة ستشمل ما يزيد على مئة وثلاثين سنة.

كان ذلك في مرحلة الإعداد للدراسة، لكن لمّا شرعتُ بالكتابة، وخضت معترك البحث، عرض لي أن أجري تقسيمًا جديدًا بناءً على القالب الشِعري، أي القصيدة الشّطرية، والقصيدة الحداثية بشقيها: قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر. وقد آثرت أن أفعل هذا لأنّه أدقّ وأعدل، ومنذ ظهور الحداثة في منتصف القرن العشرين، فإنّ كلا القالبين الشّطري والحداثي سارا متوازيين تقريبًا إلى يومنا هذا. وفي التقسيم الزمني كنت سأجدني مضطرًا أن أركّز في حقبة الدراسة الثانية على الشعر الحداثي، بعد التركيز على الشعر الشّطري في الحقبة الأولى، ممّا قد يكون بخسًا لحق الشعر الشّطري، الذي ظل حاضرًا ونشيطا طول هذه الحقبة، وله شعراؤه، ونتاجاته المميزة في الرثاء، وغير الرثاء.

أوّلًا: على عتبة البحث (قضايا عامّة):

أتناول فيما يأتي جملةً من القضايا المهمّة المتصلة بموضوع هذا الفصل، تفتح كل قضية منها أفقًا مهمّا نطلّ منه على جانب من موضوع الدراسة مختلف عن سائر الجوانب، لا تكتمل الصورة إلّا بالوقوف عندها جميعًا.

1. بين التقليد والتجديد

ظلّ الشعر العربي الشّطري المعاصر، لا سيّما في مرحلة الإحياء، مقلّدًا للشعر القديم شكلًا، ومضمونًا، في كثير من الأحيان، بنسب متفاوتة بين الإحيائيين، فهو لم يبرح قالب الشطرين، والقافية،

والأوزان المعروفة، حنينًا من هؤلاء إلى زمن المجد السياسي والحضاري العربي، ولطبيعة الأغراض التي تمثّلها تلك المرحلة وأسلوب طرقها، ولصدق التعبير الذي رأوه فيها[1]. وما دلف من تجديد إلى بعضه، ففي المضمون والأسلوب، لكن القالب لم يتغيّر، إلا ما حدث من محاولات للتجديد ضمن الإطار الشكلي، دون الخروج على النمط التقليدي للأوزان، من مثل اشتمال القصيدة الواحدة على غير بحر شعري، وعلى غير قافية، أو التحرر من القافية مع بقاء الوزن، وغيرها من محاولات لم يُكتب لها النجاح طويلًا، بل إنها أفضت في النهاية إلى شعر التفعيلة[2]، وظل القالب الشطري حاضرًا حتّى يومنا هذا، ولا يمكن الجزم أنه في طريقه إلى التلاشي، بل تدلّ الشواهد على أنه سيظلّ مواكبًا وموازيًا للأنماط الشعرية الحداثية.

ما يهمّني في هذا المجال هو أن أتحرّى مظاهر التقليد، ومظاهر التجديد، في رثاء الشعراء للشعراء ضمن القالب الشطري للشعر العربي المعاصر، حتّى يتسنّى لنا معرفة ما إذا كان هذا الموضوع الخاص قد شهد تطوّرًا، أم ظل أسيرًا للتقليد.

أوّل مظاهر التقليد هو التقليد الشكلي، أي اتباع النمط الشطري، بقوافيه وأوزانه المعروفة، وهذا لا يختص برثاء الشعراء للشعراء، إنّما ينسحب على كل الأغراض الشعرية. أمّا على صعيد المضمون، فغالبًا ما تكرّر القصيدة الشّطرية مضامين الرثاء التقليدية، من بكائية، وذكر لفضائل المرثي الشخصية والاجتماعية، وتعزية ذويه عنه، وغيرها، لأنها قصيدة كلاسيّة محكومة بالاتباعية، على أساس أن العمل الأدبي إذا رام الخلود يختار نماذجه من محك الزمان، وهي النماذج القديمة التي أعطاها كرّ العصور ضمانة التفوّق[3]، والأغراض ذات المسمّيات الجديدة " لا تخرج عن كونها أغراضًا قديمة تطورت في ضوء روح

---

1. إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الإحياء في مصر، دار الأندلس، بيروت، 1981م، ص61.
2. انظر: شموئيل موريه: الشعر العربي الحديث، دار الفكر العربي، بيروت، 1998م.
3. يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم النظري، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994م، ص24.

العصر وأحداثه، فظلّت قيمتها الجذرية ثابتة، وأصابها بعض التطوّر في الفروع، كما أنّها خضعت لشيء من التركيز والتحديد والوعي في بعض الأغراض"[1]، وعليه فإنّ محاكاة الأقدمين هي المبدأ الأساسي للنهج الكلاسيّ[2]، والشاعر الكلاسيّ لا يسعه، عادة، أن يتحرر من عمومياته، فهو رهن منهج يتّسم بشمولية المعاني، وعدم تفرّدها، بل هي معان مشتركة بين الناس[3]، مثل رثاء محمود سامي البارودي لأحمد فارس الشدياق، الذي أتناوله لاحقًا.

لكن مظهر التجديد الأبرز في القصيدة الشّطرية المعاصرة، فيما يتصل برثاء الشعراء للشعراء، فهو الاحتفاء اللافت بشاعرية الشاعر المرثي، وجعلها محور الفضائل والمزايا، وإعطاؤها النصيب الأوفر من المساحتين المعنوية واللفظية للقصيدة. وهذا مغاير للظاهرة التي وجدناها في معظم الشعر القديم، من عدم الالتفات إلى الجنبة الشاعرية في المرثي، بل الانشغال بذكر فضائله الإنسانية ومزاياه الاجتماعية.

فهذا محمد مهدي الجواهري يرثي أحمد شوقي بمرثية تربو على الثّمّانين بيتًا، يجعل شاعرية شوقي محور الرثاء، ولا يكاد يخرجُ من هذا الإطار إلى سواه، وإن بدا أنه خرج أحيانًا، كخروجه إلى الحكمة التي اقتضاها الموقف الرثائي، وحتمية الموت، الذي يجعل جميع الأحياء متساوين في مرمى سهامه الصائبة. ويتجلّى تركيز الجواهري على شوقي الشاعر في مستهل القصيدة، فيقول[4]:

طوى الموتُ رَبَّ القوافي الغُرَرْ	**وأصبحَ "شوقي" رهينَ الحُفَرْ**
وأُلقِيَ ذاكَ التراثُ العظيمُ	**لثقْلِ الترابِ وضغْطِ الحَجَرْ**
وجئنا نعزّي بهِ الحاضرين	**كأنْ لم يكنْ أمسِ فيمن حضرْ**

1. إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث، ص208.
2. يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم النظري، ص29.
3. المرجع نفسه: ص49.
4. محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001م، ص286.

ولم يُنتجِ السُّوَرَ الخالدات مِن المُلحقاتِ بأمِّ السُّوَرْ
من اللاءِ يهتزُّ منها النديُّ ويطربُ إيقاعُهنَّ السَّمَرْ

فمن مطلع القصيدة، يظهر احتفاء الجواهري الكبير بشاعرية شوقي؛ حيث يصفه بـ "ربّ القوافي"، وأنه "التراث العظيم"، وأنه "ينتج السور الخالدات". ثمّ يستمر في تمجيده شاعرية الرجل على طول قصيدته، إلى أن يقول في موضع آخر:

لقد فاتَ بالسبقِ كلَّ الجيا دِ في الشِّعرِ هذا الجوادُ الأغرّْ
ترسّلَ لم يرتبكْ خَطوةً عناءً، ولا نالَ منه البَهَرْ [1]
"شَكِسبيرُ" أمّته لم يُصبْـــ ــهُ بالعَيِّ داءٌ ولا بالحَصَرْ [2]
كأنّ عيونَ القوافي الحسا نِ مِن قَبْلُ كانت له تُدَّخرْ

فالجواهري لا يكتفي بتمجيد شاعرية شوقي إجمالًا، إنّما نجده يفصّل ويسوق مفردات هذه الشاعرية المتفرّدة، فشوقي شاعر مترسّل، مطبوع، غير متكلّف، ولا تنضب معانيه، ولا يدهمه العيّ. ويستمرّ الجواهري يعرض هذه المفردات شواهدَ على تفوّق شوقي الشعري. ثمّ لا يفوته أن يذكر حافظ إبراهيم لا قصدًا منه إلى ذكر الرجل، بل تأكيدًا لشاعرية شوقي، وانفراد أسلوبه عمّن سواه من كبار الشعراء، فيقول:

وأنتَ كصمصامةٍ منتضىً و "حافظُ" كالأبلقِ المشْتَهَرْ [3]
تمشّى بإثرِكَ في شِعرِهِ ومات، وأعقبْتَهُ بالأثَرْ
بقدرِ اختلافِكما في النبو غِ كان اختلافُكما في العُمُر

---

[1]. الترسّل: إجراء الطبيعة على رسلها. البهر: التعب والمشقة جراء التصنّع والتكلّف. الأعمال الكاملة: ص287.
[2]. الحصر: الانحباس. (المصدر نفسه).
[3]. الصمصامة: السيف. الأبلق الفرد: اسم لحصن السموأل بن عاديا الذي يضرب المثل بوفائه. (المصدر نفسه).

فحافظ مشى في إثر شوقي المتفوّق، وهي الفكرة التي رام الجواهري أن يصل إليها في ذكره لحافظ إبراهيم في ضميمة رثائه لشوقي، فهدفه تأكيد تفوّق الأخير. إن شاعرية شوقي وتفرّده الإبداعي هي – كما يقال – مربط الفرس في هذه القصيدة الطويلة. ولم يقف الجواهري على أي منحى آخر في حياة الرجل الشخصية والعامة، فلم يتعرّض لصفاته الخُلُقية ولا الخَلقية، ولا لمناقبه الاجتماعية، ولا لمواقفه السياسية، بل كان تركيزه منصبًّا بكامله على الناحية الشعرية الإبداعية، وهذا لعمري ما يجب أن يكون في رثاء الشاعر للشاعر. وهو ملمحُ تجديد بارز جدًا، غايرت فيه قصيدة الشّطرين المعاصرة نظيرتها القديمة.

لكن على صعيد الشكل والألفاظ والصور، كانت قصيدة الجواهري كلاسيّة تقليدية، شأنها شأن سائر شعره، وإن كانت مضامين شعره عمومًا تلامس المعاصرة، فعدم الخضوع التام للنمط التقليدي كان سمة عند الجواهري.[1] وكان في اختيار البحر في هذه المرثية لمسة من التجديد؛ فالقصيدة على البحر المتقارب، الحظيّ عند الجواهري[2]، وهو بحر لم يُستعمل في الرثاء القديم كثيرًا، بحسب اطلاعي على كثير من قصائد الرثاء القديمة في خضمّ بحثي في الفصل الأول. لكن ألفاظ القصيدة كانت تقليدية، جزلة. فاللغة المعجمية المنتقاة باقتدار سمة بارزة وملمح أسلوبي في شعر الجواهري، "يميل فيه الشاعر إلى إضفاء الحياة على العديد من المفردات التي نكص غيره عن استعمالها لجهلهم بها، وقلة خبرتهم باللغة بمستوياتها المختلفة".[3] فمن هذه الألفاظ في المرثية التي بين أيدينا: "العيّ، الحصر، البهَر، ترسّل، صمصامة، منتضى، أبلق"، إلى غيرها من مثل هذه الألفاظ الجزلة التي يتّبع الشاعر النهج القديم في اختيارها. أمّا الصور فهي كذلك تقليدية، كتشبيه القصائد بالسور، ووصف الشاعر برب القوافي، وبالحصان نفسه، وتشبيه

---

[1]. علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، 2008م، ص11.
[2]. في ديوانه ست عشرة قصيدة على المتقارب. وهو البحر الرابع عنده من حيث كثرة الاستعمال. (علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري، ص30).
[3]. المرجع نفسه، ص186.

القوافي بالنساء الحسان، وغيرها من صور، لم يخرج فيها الجواهري عن النمط القديم في التصوير، وهو النمط الذي كان دأبه تكرار نماذج معينة من الصور كرّسها كبار الشعراء، وصارت منهلًا يعكف عليه من جاء بعدهم.

وأقف أمام مرثية أخرى لتأكيد فكرة التجديد على صعيد الاحتفاء بشاعرية المرثي، خلافًا لما ساد في الشعر القديم، لا سيّما الجاهلي والأموي منه. فهذا عمر أبو ريشة يرثي حافظ إبراهيم بقصيدة اقتربت من الأربعين بيتًا، يحتفي في أكثرها بحافظ الشاعر، ويلتفت إلى حافظ الإنسان في بضعة أبيات، قادته إليها، بالطبع، شخصية حافظ المترفّعة في شعره، فهي وإن بدت صفات إنسانية مشتركة، فإنها ذات صلة بالشاعرية. يستهل أبو ريشة مرثيته بالالتفات إلى شاعرية الرجل، فيقول[1]:

حطّمَ الكأسَ والوَترْ وعلى بؤسِه احتضرْ

هكذا موتُ شاعرٍ خدْنُه الهمُّ والكَدَرْ

جمحَ الشّعرُ بالأديبِ إلى البؤ سِ وصعبٌ عليه كبحُ جماحِهْ

ولقد ناضلَ الحياةَ ولكنَّ سلاحَ الأيامِ فوقَ سلاحِهْ

فهو يذكر موت شاعر، وعبارته " هكذا موت شاعر"، توحي بأنّ للشاعر رحيلا عن الدنيا مختلفًا، لا على صعيد آلية الموت المعتادة، لكن على صعيد الإحساس المختلف بفقد الشاعر في نفوس جمهوره. فالقصيدة من مستهلها تعلن عن نفسها أنها رثاء لشاعر، قبل أن تكون رثاء لإنسان، وهذا منحى التجديد الذي أريد أن أستدل عليه هاهنا، وهو مغايرة القصيدة القديمة التي رثت، في معظمها، الشاعر بما ترثي به غير الشاعر.

[1]. عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت،2005م، مج2، ص29.

ويمضي أبو ريشه في رثائه لحافظ مظهرًا شاعريته في المقام الأول، ومؤكّدها، ثمّ ينحو إلى بعض صفاته الإنسانية ذات الصلة بطبيعته الشاعرية الرقيقة المرهفة الرسالية، فيقول:

شاعرُ النيلِ قد ثوى	**وبقى ذِكرُه العَطِرْ**
لم يمتْ شاعرٌ حدا	**باسمِهِ البدْوُ والحَضَرْ**
كان يرثي إلى دموعِ الحزانى	**ويزِفُّ العبراتِ إثْرَ اليتامى**
كان حلوَ اللسانِ يرحمُه اللهُ	**كريمَ الأخلاقِ أُنْسَ النّدامى**
وأبيًّا لم يخفضِ الجنحَ يومًا	**لعَتِيٍّ، ولا استباحَ ذِماما**

فالمرثيّ هو في المقام الأول شاعر النيل، الخالد بذكره العطر، ولأنه الشاعر الرقيق المرهف، كان يحسّ بالحزانى واليتامى، وكان حلو اللسان، كريم الأخلاق، أنيسًا وديعًا، وأبيًّا عزيز النفس، مترفّعًا عن الدنايا، واعيًا بقيمته، ووظيفته شاعرًا ساميًا، قدوةً.

هكذا يمضي أبو ريشة يشيد بشاعرية حافظ إلى آخر قصيدته، وإن التفت التفاتات إلى جوانب شخصية وحياتية في سيرة الرجل، فهي تصبّ كلّها في قالب حافظ الشاعر، لا حافظ الإنسان؛ ولئن انمازت حياة حافظ بالبؤس والكآبة فهذا متصل بطبيعته الشاعرية، كما يؤكّد أبو ريشة ذلك بقوله "جمح الشِّعر بالأديب إلى البؤس ..."، فالشاعرية هنا هي المحور الذي تدور حوله سائر الجوانب الشخصية والإنسانية والاجتماعية للمرثي.

ومن ملامح التجديد الشكلي في هذه القصيدة، على أنها قيلت في الثلث الأوّل من القرن المنصرم، وهي الحقبة التي شهدت محاولات تجديد في القالب الشعري، كانت قيمتها في جرأة خروجها اليسير عن القالب الشطري الصارم. فقصيدة أبي ريشة تتراوح بين البحر الخفيف ومجزوئه، بطريقة مدروسة واعية؛ إذ

استهلّ مرثيته ببيتين من المجزوء، ثمّ نحا إلى التام، ثمّ بعد عشرة أبيات تحديدًا، رجع إلى المجزوء ببيتين، وعشرة للتام، وهكذا حتّى أنهى قصيدته. إنّ هذا، ولا ريب، كان تجديدا شكليًا، وإن على نحو يسير.

أمّا على صعيد الألفاظ، فهي كلاسيّة من الناحية المباشرة والتقريرية، وإن اتسمت بالسهولة والوضوح. وهي عادة الألفاظ التي يكثر استخدامها في مثل هذا المقام عند الشعراء الكلاسيّين. (ناضل، مغاني، ناح، داميات، أتراح، ذكْر، العبرات، حلو اللسان، ذمام، لجة، جذلا، ...)، فلم أقف على لفظة ذات استعمال خاص، تعبّر عن موقف خاص استثنائي. والصور كذلك، لم يخرج الشاعر فيها عن الصور التقليدية المعتادة؛ من مثل (جمح الشعر، وسلاح الأيام، وعاثت كفّ الأذى، وأبصر النهر راقصًا، وكهزارٍ، وكغريقٍ،...).

وفي نص ثالث شاهد على احتفائية جليّة وكبيرة بشاعرية المرثي، مرثية أمين تقيّ الدين[1] في وديع عقل[2]، فهي كسابقتيها تحكي من المطلع عن نفسها أنها رثاء لشاعر، ثمّ تمضي في احتفائيتها وتقديرها لمكانة المرثي الإبداعية. يقول تقيّ الدين في مستهلها[3]:

هل عندَ طيرِ الحِمى أهلًا وجيرانا   أنّ الهزارَ أخاهم طلّقَ البانا؟

باتتْ أغاريده في الأيكِ رجعَ صدى   وبثّها الأيكُ أنّاتٍ وأشجانا

---

1. أمين تقي الدين: 1356 – 1301هـ / 1884 - 1937م، محام، من الشعراء الأدباء. من أهل بعقلين بلبنان، تعلم ببيروت، وأقام زمنًا بمصر فأنشأ فيها مجلة الزهور مشتركًا مع أنطون الجميِّل .وترجم عن الفرنسية "الأسرار الدامية" لجول دي كاستين.عاد إلى بيروت فعمل في المحاماة إلى أن توفي في بلده. وآل تقي الدين فيها أسرة درزية كبيرة. (الأعلام: 2\10. الجبوري: 1\299).

2. وديع عقل بن شديد بن بشارة فاضل عقل. 1352 - 1299ه / 1882 - 1933 م صحفي لبناني، له نظم حسن. ولد في معلّقة الدامور، وأكمل دروسه العربية والفرنسية في مدرسة الحكمة ببيروت، واستقر بها، ومارس التعليم سبع سنين، وشارك في إصدار جريدة (الوطن) ثمّ (الراصد)، وانتخب نقيبًا للصحافة مرتين، فُضّ المجمع على أثرها (سنة 1930) ، وكان من أعضاء مجلس النواب اللبناني، مدة وجيزة. توفي ببيروت. وله (ديوان شعر -ط) وله: أربع روايات تمثيلية مطبوعة، و(شرح لرسالة الغفران) لم يطبع. (الأعلام: 8\112. الجبوري: 6\ 103-104).

3. أمين تقي الدين: ديوان أمين تقيّ الدين، جمعه وحققه وقدّم له سامي مكارم، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م، ص242.

فالمرثي هو الهزار/ الشاعر الذي طلّق البانا، أي رحل وترك مكانه وأهله. فالرحيل استثنائي، لأن الراحل شاعر غرّيد. ويبلغ تقيّ الدين ذروة احتفائيته بشاعرية وديع عقل حين يقول:

سلِ القوافي عنه فهو "نابغةٌ " وإنْ شأى قومُه في الفضلِ ذبيانا

أقام في "الحكمةِ" الزهراءِ قبّتَه حتّى توهّمتَ في لبنانَ " نجرانا"

يُلقي روائعَه أو يستوي حكَمًا فقد نصَبناهُ يومَ الشعرِ ميزانا

فتقيّ الدين استحضر اسمًا شعريًا من أعظم الأسماء، هو النابغة الذبياني، وشبّه مرثيّه به، إمعانًا في تقدير شاعريته، وإعطائه حقّه من الحفاوة والاعتراف بفضله، وهذا ينمّ على إحساس عميق وصادق بالفقد الإبداعي، والخسارة الفنية والفكرية بموت هذا الشاعر الكبير. هكذا يمضي تقيّ الدين إلى آخر مرثيته يشيد بشاعرية عقل، فلا يكاد يخلو بيت من القصيدة، التي تربو على الأربعين، من مفردات هذه الإشادة، وصورها، وما يتصل بها.

ومن نافلة القول إن قصيدة تقي الدين كلاسيّة في شكلها، وألفاظها، وصورها. فهي على البحر البسيط، والتزمت قافية واحدة. وألفاظها تراوحت بين الجزالة والسهولة، لا استثنائية في استعمال أي منها، بل غُرفت من وعاء اللغة المثالية، ووُظّفت توظيفًا مباشرًا بحسب مقتضيات المعاني المألوفة. والأسلوب أسلوب القدامى، والصور صورهم، مألوفة مطروقة، من مثل (كأن للفن مثل الخمر نشوته، وبلابل ترقص الدنيا فصاحتُها، وبتنا تهاوى شهاب إثر صاحبِه، ...). فالجدّة في هذه المرثية ليست في الشكل، بل في المضمون، لأنها تتمثّل في الاحتفاء اللافت بشاعرية المرثيّ.

وأسوق، فيما يأتي، مجموعة من مطالع قصائد رثاء شطري معاصر في شعراء راحلين، بلا تعليق، إذ لا حاجة، للاحتفائية البالغة بشاعريتهم، التي تطالعنا منذ المستهل. فهذا مطلع مرثية علي محمود طه في حافظ إبراهيم[1]:

املأي الأرضَ مِن حِدادٍ وغيهبْ　　　مال نجمُ البيانِ عنكِ وغرّبْ

وهذا مطلع مرثية صلاح لبكي[2] في رشيد أيوب[3]، يقول لبكي[4]:

ماتَ رشيدٌ، هل يموتُ الضياءْ　　　وهل تنالُ الشِّعرَ كفُّ الفناءْ

وهذا كمال نصرت [5] يفتتح مرثيته في جميل صدقي الزهاوي بهذا المطلع [6]:

الشِّعرُ بعد جميلِ الشّعرِ ينتحبُ　　　وليسَ للشعرِ أمٌّ بَعْدَه وأبُ

وإليك مطلع ما رثى به الجواهري ابن بلده الزهاوي[7]:

---

1. علي محمود طه المهندس: ديوان علي محمود طه المهندس، دراسة وتقديم سمير بسيوني، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2009م، ص133.

2. صَلاح اللَّبكي (1324 - 1374 هـ / 1906 - 1955 م) هو أديب لبناني. هو صلاح بن نعوم اللبكي. أصله من بعبدات غير أن والده انتقل الى البرازيل فولد فيها صلاح. عمل في الصحافة والمحاماة ،وتوفي ببيروت. تأثّر بالأدب الفرنسي تأثّرًا كبيرًا. من آثاره: «أرجوحة القمر» و «مواعيد» و «التيارات الأدبية الحديثة في لبنان». (الجبوري: 2\466).

3. رشيد أيوب 1871 - 1941 م شاعر لبناني، اشتهر في (المهجر (الأميركي، ولد في بسكنتا (من قرى لبنان) ورحل سنة 1889 م، إلى باريس، فأقام ثلاث سنوات، وانتقل إلى مانشستر فأقام نحو ذلك، وهو يتعاطى تصدير البضائع، وعاد إلى قريته، فمكث أشهرًا . وهاجر إلى نيويورك، فكان من شعراء المهجر المجلين، واستمر إلى أن توفي، ودفن في بروكلن. كان ينعت بالشاعر الشاكي، لكثرة ما في نظمه من شكوى عنت الدهر . له: (الأيوبيات - ط) من نظمه، نشره سنة 1916، و(أغاني الدرويش - ط (نشره سنة 1928، و(هي الدنيا - ط) سنة 1939. (الأعلام: 3\22. الجبوري: 2\248).

4. صلاح لبكي: الأعمال الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981م، ص96.

5. كمال نصرت بن توفيق بن طه بن ياسين بن رسول. ولد في مدينة كربلاء، وتوفي بغداد. قضى حياته في العراق. نشأ يتيم الأبوين، فكفلته جدته لأبيه، وتولت تعليمه القراءة والكتابة وأقرأته القرآن الكريم، ثمّ تولاه عمه بعد رحيلها ومن بعد وفاة العم تداولته أيدي ذوي قرباه. أكمل تعليمه الابتدائي (1919) ترك بعدها الدراسة، ثمّ تلقى علوم العربية والفقه والأصول على يد قاسم القيسي ونجم الدين الواعظ، ثمّ التحق بكلية الإمام الأعظم فدرس أربع سنوات ولم يوفق لنيل شهادتها. عمل في وظائف حكومية حتّى تقاعده (1963). تتلمذ شعريًا على يد شاعري العراق: الرصافي والزهاوي (لازم الأول زمنًا طويلًا حتّى وفاته)، وكان يحفظ دواوين كاملة من الشعر العربي القديم والحديث. أصدر مجلة «الرصافة» المصورة (1929 - 1930) وعمل في عدد من الصحف العراقية، كانت له مواقفه الوطنية التي أدت إلى مطاردته وتشريده مرات. (معجم الشعراء للجبوري: 4\236).

6. كمال نصرت: ديوان كمال نصرت، قدّم له إبراهيم الوائلي، مطبعة دار البصري، بغداد، 1968م، ص203.

7. محمد مهدي الجواهري: الأعمال الكاملة، ص353.

على رغم أنفِ الموتِ ذكرُكَ خالدُ   ترنُّ بسمعِ الدهرِ منكَ القصائدُ

ومطلع أخير لبشارة الخوري في رثاء أحمد شوقي (1):

قفْ في رُبى الخلدِ واهتفْ باسمِ شاعرِهِ   فسِدرةُ المُنتهى أدنى منابرِهِ

نلحظ في المطالع الآنفة الاحتفائية اللافتة بشاعرية الشعراء المرثيين، إلى حدّ المبالغة أحيانًا، التي أقاربها مفردةً ضمن الأسلوب الشعري الذي سيكون عليه إطلالة لاحقة ولا ريب. لكن التركيز الآن على هذا المظهر التجديدي على صعيد المضمون، وهو جعل شاعرية المرثيّ قطب الرحى في المرثية، من المطلع، إلى المقطع.

لكن لا نعدم أن نجد من الشعراء المعاصرين من قلّد القدامى في غياب مثل هذه الاحتفائية من مرثيته في شاعر، فهذا محمود سامي البارودي يرثي أحمد فارس الشدياق، فلا يلتفت إلى الناحية الشعرية عنده ألبتة، بل يعرّج في شطر من بيت على علم الرجل عمومًا. وسائر القصيدة في الحكمة إزاء حقيقة الموت والفناء، وتعزية الولد عن والده. يقول (2):

متى يشتفي هذا الفؤادُ المفجّعُ   وفي كلِّ يومٍ راحلٌ ليس يرجعُ؟!
نميلُ من الدنيا إلى ظلِّ مُزْنةٍ   لها بارقٌ فيه المنيّةُ تلمعُ
وكيف يطيبُ العيشُ والمرءُ قائمٌ   على حذَرٍ مِن هولِ ما يَتوقّعُ!
بنا كلَّ يومٍ للحوادثِ وقْعةٌ   تسيلُ لها منّا نفوسٌ وأدمعُ
فأجسادُنا في مَطْرحِ الأرضِ هُمّدٌ   وأرواحُنا في مَسرحِ الجوِّ رُتّعُ

---

1. بشارة عبد الله الخوري "الأخطل الصغير": شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1972م، ص105.
2. محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، حققه وصححه وضبطه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة، 1971م، ج2، ص242- 243.

هكذا يسترسل البارودي في الحكمة، التي ربّما رآها من أبرز أغراض الشعر، وربّما برّر بها نظمه للشعر، لا سيّما شعر المدح [1]، فأخذت الحكمة تسعة أبيات من مرثيته التي تصلح لكل راحل، فلا يتبيّن أبدًا أنه يرثي شاعرًا. كل ما هنالك ذكر موجز لعلوم الشدياق، يقول:

وأيُّ فؤادٍ لم يَبِتْ لمُصابِهِ ... على لوعةٍ، أو مُقلةٍ ليس تدمعُ؟

إذا لم يكنْ للدمعِ في الخدِّ مَسْرَبٌ ... رَوِيٌّ، فما للحُزنِ في القلبِ موضِعُ

مضى، وورثناهُ علومًا غزيرةً ... تظلُّ بها هيمُ الخواطرِ تشْرَعُ

البارودي في رثائه هذا، إذًا، لم يقلّد الأقدمين بالشكل والألفاظ والصور والأسلوب، كما هو جليٌّ، بل قلّدهم حتّى في عدم الالتفات إلى شاعرية المرثي، وإن كان يقدّر كلّ ما عند الشدياق من إبداع، لكنه لم يلتفت قصدًا وليس غفلة، لأن غرضه كان أن يجاري الرثاء القديم، المشحون بالحكمة والبكائية والتعزية دون الالتفات إلى خصوصية المرثي الإبداعية، والاحتفاء بها، كما فعل الشعراء بعد، " وكان الرثاء عنده غرضًا ذاتيًا خالصًا، قصره على أصدقائه الأقربين وذويه الأدنين، .. لهذا فإنّ هذا الغرض لم ينل حيّزا كبيرًا في الديوان"[2].

رُبّما يُعذرُ البارودي في ذلك لأنه اضطلع بمهمة إحياء القديم، وبعثه كما هو، واستحضار نماذجه العليا بكل ما فيها، شكلا ولفظًا وصورة وأسلوبًا. ومَن هذا حاله فلا نتوقّع منه نزعة الابتكار والجدّة في مقاربته لأي غرض. حتّى إنه قلّد القدامى في ندرة رثائه الشعراء، فليس في ديوانه إلا هذه المرثية، التي لم تكن إلّا عن صداقة تربطه بالشدياق. لكن من جاء بعده من الشعراء انطلقوا من مجرد فكرة الإحياء إلى شيء

---

[1]. إبراهيم السعافين: مدرسة الإحياء والتراث، ص173.

[2]. المرجع نفسه، ص173-174.

من التجديد، ورفد هذه النماذج العليا، بمضامين جديدة، ومقاربة مختلفة، تنمّ على وعي أعمق، وفكر أكثر امتدادًا.

خلاصة هذا المطلب تتمثّل في أن أبرز وأهمّ مظاهر التجديد في الرثاء الشّطري المعاصر في الشعراء هو الاحتفاء اللافت بشاعرية الشاعر، وجعلها محورًا للرثاء، تدور في فلكه كل الجوانب الأخرى، أو أنّها الموضوع الأبرز، ولا نقصد أن تكون المرثية كلّها احتفاءً بالشاعرية مغفلةً الجوانب الأخرى. وهذه الاحتفائية بشاعرية المرثي لم تكن على نحو الإجمال، أي بذكر عابر لتفوق الشاعر، بل نحتْ منحى التفصيل؛ فعرضت مفردات تميّز الشاعر، ومواطن تفوّقه، مما يدلّ على وعي الراثي بقيمة من يرثيه، وإحساسه العميق بفقده الإبداعي.

لعلّ قائلًا يقول إن بعض الرثاء القديم في الشعراء شهد احتفائية بشاعرية المرثي، نحو ما رأينا في مرثية السراج الوراق في أبي الحسين الجزار، وفي مرثية الصفدي في أستاذه أبي حيّان، في الفصل الأول بحيث لا ينفرد الرثاء الشّطري المعاصر بهذا التجديد. الجواب أنّه وإن ظهرت هذه الاحتفائية القديمة في بعض القصائد في وقت متأخّر، لكنّها لم تشكّل ظاهرة لافتة ممتدة، تنسحب على جلّ قصائد تلك الأزمنة، فالاحتفائية بشاعرية المرثي عند السراج الوراق في الجزار، كانت بديعية لغوية أكثر منها فكرية؛ فهو حشد معظم مصطلحات النحو والبديع والعروض ووظّفها في رثائه، واتّبع مبدأ " لكل مقام مقال"، فما دام الراحل شاعرًا فقد استعمل بضاعة الشاعر في رثائه، والأمر عينه وجدناه عند الصفدي، لكن بتكلّف أكثر، إلى حدّ أدخل فيه الرثاء إلى دائرة الفكاهة. لكن الرثاء الشّطري المعاصر احتفى بشاعرية المرثي احتفاء فكريًا رزينًا، تمخّض عن وعي حقيقي بمكانة الشاعر في المجتمع، ووظيفته الفكرية والإبداعية، وعن إحساس عميق صادق بفقده، كما في مراثي الجواهري وأبي ريشة وتقيّ الدين السابقة.

2. بين القلة والكثرة:

خلُصنا إلى أنّ الرثاء الشّطري المعاصر احتفى بالشاعر المرثي، وخرج عن ديدن جلّ الرثاء القديم للشعراء، المتمثّل في عدم الالتفات إلى شاعرية المرثي، والإشادة بها. لكن أخرج الشعراء المعاصرون عن ديدن أسلافهم في قلة رثائهم للشعراء الراحلين، أم لا؟ في الحقيقة إنّ رحلة إحصائية سريعة في دواوين شعراء الشطرين المعاصرين كافية لمعرفة أنّهم تنكّبوا صراط أسلافهم، وخرجوا عنه، وشرعوا يرثي الحيّ منهم الميت، بحيث لا يكاد يخلو ديوان من دواوينهم إلاّ يضم بين دفتيه عددًا من المراثي في شعراء راحلين، بغض النظر عن الأسباب التي دفعتهم إلى الرثاء، وهو موضوع يُناقَش تاليًا، لكن ما يهمّنا، هنا، أن الرثاء الشّطري المعاصر في الشعراء صار له مساحة جيدة في معظم دواوين الشعراء، على العكس من دواوين أسلافهم التي خلا جلّها منه، وفيهم شعراء كبار، بل أكبر الشعراء، كما مرّ.

وقد ألقيتُ نظرة إحصائية سريعة على دواوين مجموعة من شعراء الشطرين المعاصرين، ممن قصائدهم الرثائية هي مادة هذه الدراسة، وميدانها الاستدلالي والتطبيقي، وهم بالطبع من أبرز شعراء الشطرين المعاصرين، وأهمّهم، وأشهرهم. ورأيت أن أضع هذا الإحصاء في جدول؛ ليكون أوضح، وليتسنّى لنا الموازنة بين النتاج الرثائي للشعراء المختارين؛ وهو مثبت في قسم الملاحق في ذيل هذه الدراسة.

النتيجة المستخلصة من هذه الإحصائية أن لدينا (69) مرثية شطريّة في شعراء راحلين، لخمسة عشر شاعرًا، اخترتهم من اتجاهات متعددة، لتكون مرثياتهم نماذج ممثلة لما تطرقه هذه الدراسة من موضوعات نظرية وتطبيقية. والعدد مؤشّر جليّ على أنّ رثاء الشعراء للشعراء له حضور جيّد في ديوان الشعر الشّطري المعاصر، الأمر الذي لم أجده في دواوين أسلافهم القدامى، إذْ لم أحصل على نصف هذا العدد من المراثي القديمة، عند أكثر من ثلاثة أضعاف عددهم من أسلافهم الأقدمين.

على أنّي لا أدعي أن كل المعاصرين من شعراء الشطرين عندهم رثاء في شاعر، فقد وقفت على مجموعة منهم تخلو دواوينهم منه[1]، لأسباب، بعضُها يمكن التخمين به، وبعضُها يستعصي على الاستجلاء. ولربما كان للعوامل النفسية أثر في ذلك، فكما كان بعض الشعراء القدامى مصابًا بـ (البارانويا) التي تقود إلى تسفيه أعمال الآخرين واحتقارها، ففي المعاصرين من هو كذلك، لا يرى من يستحق الإشادة به حيًّا، أو ميتًا. وربما كان بعضهم ممن يتحاشون شعر المناسبات، لقناعة منهم أنه ينطوي على شيء من التكلّف، يقلّ ويكثر، لأنّ من طبيعة المناسبة أن تدفعَ القريحة دفعًا، وتضطرها كرهًا، ولا تتريث عليها حتّى تأتي طوعًا، وهذا من شأنه أن يشوب النتاج الشعري بالتكلّف إلى حد ما. هذه القناعة كانت متأتية من انخراط هؤلاء الشعراء في مدرسة أدبية مغايرة لما كان عليه شعراء آخرون، ممن توافر في دواوينهم رثاء للشعراء الراحلين، كما سأبيّن لاحقًا.

إنّ هؤلاء المستنكفين عن الرثاء عمومًا، ورثاء الشعراء خصوصًا، عدّوا الموقف الرثائي مناسبة، شأن أية مناسبة وطنية أو دينية، بل فيه ما ليس في المناسبة، وهو عنصر المفاجأة، وهذا أدعى للوقوع في مزيد من التكلّف[2]. ولست في معرض أن أناقش هذا الرأي، صوابًا كان أم خطأ، بل ما يهمنّي أنه قائم يترتب عليه نتيجة ملموسة واقعة، هي خلو دواوين أصحابه من شعر المناسبات، ومنه رثاء الشعراء.

وأنتقل فيما يأتي إلى عناوين أخرى متصلة بها، أدرسها مستقلة، بوصفها مطالبَ مهمة بين يدي هذا البحث، لمزيد من تعليل ظاهرة خلو بعض دواوين الشعر الشّطري المعاصر من رثاء الشعراء أو العكس، وهي ذاتها، أو بعضها، تصلح تعليلا للظاهرة عينها في بعض دواوين الحداثة، كما في الفصل الثالث.

---

[1]. مثل إبراهيم المازني، وأبو القاسم الشابي، ومحمد عبدالمعطي الهمشري، وغيرهم.

[2]. نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م، ص136.

3. أثر المدارس الأدبية.

اختلفت النظرة إلى وظيفة الأدب من عصر إلى عصر، فارتبطت هذه الوظيفة بالفلسفة والدين عند الإغريق واللاتين. والكلاسيّين الجدد، وانصبّت على المجتمع وتقاليده. ثمّ صار لها صلة قوية بالثورة والمجتمع عند الرومانسيين. أمّا الرمزيون والبرناسيون، فارتبطت عندهم بالفنّ والجمال. وتركّزت عند الواقعيين الاشتراكيين حول النظرية الاقتصادية والاجتماعية المحددة[1].

وباختلاف وظيفة الأدب عمومًا والشعر خصوصًا تبعًا لاختلاف هذه الاتجاهات وتعدّدها، فإنّ ذلك ينعكس حتمًا على المضامين الأدبية، والأساليب التي تُعالج بها. وبما إن رثاء الشعراء للشعراء هو أحد تلك المضامين، فتفترض الدراسة أنّه اختلف من اتجاه إلى آخر، مضمونًا وأسلوبًا. وفيما يأتي يتتبّع الباحث واقع هذا النوع من الرثاء في ثلاثة اتجاهات أدبية، هي الكلاسيّة، والرومانسية، والرمزية.

أ. الكلاسيّة

سمّاها بعض النقّاد (الاتباعية)، وعرفّها (سانت بيف) بأنّها: الأدب بالغ الجودة، وما كُتب لِيُخلَّد، وهو النموذج المُحتذى.[2] والكلاسيّة تُخلص للقاعدة، وللذوق السليم في الوقت نفسه، وهو الذي ينهض على التوازن بين صفة الإلهام، وكمال الشكل.[3] ومن شأن الكلاسيّ أن يسعى إلى تنظيم قوى الرغبة عنده، أو الانفعال، ويؤثر التنسيق والقياس على إطلاق انفعالاته، نحو ما هو موجود في الرومانسية. حتّى قال بعض النقّاد إن الكلاسيّة هي رومانسية منضبطة، وإنّ النتاج الكلاسيّ أوحى دائمًا بما كان يرفض قوله. وقالوا عن الكلاسيّة، أيضًا، إنّها الفنّ الكثير التعبير بكلام قليل، وإنها فنّ الإيحاء الذي يميل نحو ثبات الانفعال، وإن

---

[1]. سالم أحمد الحمداني: مذاهب الأدب الغربي، ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، منشورات جامعة الموصل، كلية الآداب، 1989م، ص13.
[2]. يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم النظري، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994م، ص14.
[3]. المرجع نفسه: ص16.

الكلاسيّين ينشدون الكمال، فيعمدون إلى تنظيم جذري للعمل الأدبي المتضمّن لأشياء أكثر داخلية وعمقًا، وإن كل ما يعتور الحياة من نقص وتفكّك، يجب على الفنان أن ينظّمه بوساطة فنّه(1).

من البديهيّ، بناءً على ما سبق، أن المذهب الكلاسيّ احتفى بالرثاء عمومًا، لأنه راسخ في التراث الشعري، وثمّة نماذج عليا في الرثاء القديم، سعى الكلاسيّون إلى تمثّلها، واحتذائها، استجابة لنزعة التقليد عندهم. وعليه توافر شعر الرثاء في دواوين الكلاسيّين، مثل أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، ومحمد مهدي الجواهري. ويُحسب لهم أنهم جعلوا لرثاء الشعراء ملامح خاصة، حين احتفوا احتفاء لافتًا بشاعرية المرثي.

لكن أكان الحافز إلى الرثاء عند الكلاسيّين العرب المعاصرين انفعالات حقيقية حرّكت عندهم الشاعرية، فشرعوا يسطّرون رثاءهم دفقاتٍ شعورية، تنطوي على قلق فلسفي صوفي، كما عند الرومانسيين، ويتبيّن لاحقًا؟ أم كان معايشة فنية للموقف الرثائي أملتها التزامات ذوقية، واجتماعية، وأخلاقية، وشعور بالمسؤولية تُجاه الحدث؟ أرى أن كلا السببين حاضر وراء المرثية الكلاسيّة عموما، وفي شعراء راحلين خصوصًا؛ فالشاعر الكلاسيّ، في المقام الأول، إنسان يجيش عاطفة وإحساسًا، ويتفاعل مع مختلف المواقف الحزينة بشعور مرهف، فما من شك، والحال هذه، أن صدق العاطفة حاضر في مراثيه. لكن ما يدفعه إلى الرثاء، إلى جانب العاطفة الجياشة، والحزن لرحيل نظير له، والتفاعل الشعوري مع الموقف، هو، في الوقت نفسه، إحساس قوي عنده بالالتزام، وبالمسؤولية الشعرية تُجاه الحدث، لا سيّما إذا كان شاعرًا ذا مكانة أدبية عالية، يُنتظر منه عطاء شعري مميّز، حين رحيل نظير له، يكون مما يُخلّد مع مرور الأيام. ويُنتظر منه ذلك من باب الوفاء، أو المواساة، أو التقدير، أو التخليد. المهمّ أنه مسكون بهذه المسؤولية الأدبية والاجتماعية تُجاه الحدث.

---

(1). يوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم النظري: ص18-19.

والشاعر الكلاسيّ المعاصر، فضلًا عن ذلك، شاعر مقلّد للنماذج العليا عند السلف، يهمّه أن يشتمل ديوانه على الرثاء، ويهمّه أن يُعمِل شاعريته في موقف رثائي، ويظهر براعته الشعرية فيه، وأن يكون له مرثية متفرّدة تكون حديث الناس، يتناقلونها ويتناشدونها، وأن يبدو شاعرًا ملتزمًا بقضايا المجتمع، وأحداثه المهمة. يقول شوقي:

يقولون يرثي كلّ خِلٍّ وصاحبٍ أجل، إنّما أقضي حقوقَ صحابي[1]

ورحيل شاعر مهم هو – ولا ريب – حدث جسيم، يتحسّسه الشاعر قبل غيره. لهذا عمد الكلاسيّون المعاصرون إلى الرثاء عمومًا، وإلى رثاء الشعراء خاصة. لكن الرثاء عندهم اختلف عنه عند نظرائهم الرومانسيين، كما سيتضح، تبعًا لاختلاف منطلقات كل فريق. وقد ذكرت نماذج لمراثٍ كلاسيّة عند مناقشتي لمسألة التجديد والتقليد في الرثاء الشّطري في الشعراء، للجواهري، وأبو ريشة، وأمين تقي الدين.

ب. الرومانسية:

الرومانسية مذهب أدبي مستقل، يقوم على النزعة الفردية، أي جعل المشاعر الفردية محور النتاج الإبداعي، وليس المشاعر العامة، التي هي سمة الكلاسيّة. وهي دعوة إلى الحياة في ظل الطبيعة، والتعبير عن المشاعر الذاتية بعيدًا عن القيود الاجتماعية، فالمعوّل هو كيف يشعر الفنّان، بغض النظر عن الخارج والجماهير. ودعت كذلك إلى اعتماد العاطفة، والتعويل عليها، بإزاء تحكيم العقل الذي هو أهم سمات الكلاسيّة. فالرومانسي يكره الحقائق الخارجية، ويُسلم ذاته إلى الانفعالات النفسية. وارتكزت الرومانسية، كذلك، على مبدأ الحرية، أي تحرير المبدع من القوانين المفروضة، فحقق لها هذا المبدأ الفصل بين الأدب

---

[1]. أحمد شوقي: الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، (د.ت)، ج3، ص29.

والأخلاق والدين، لأن الرومانسيين لم يجدوا لكثير من تساؤلاتهم عمّا وراء الطبيعة ومصير الإنسان أجوبة مقنعة، بعد طول تأمل منهم، وانتهوا إلى نظرات تشاؤمية، دفعت بعضهم إلى تمنّي الموت[1].

لذلك انعكست مبادئ النزعة الرومانسية على اختيارها للموضوعات الشعرية، فاختارت، في الغالب، ما يتصل بالعواطف الفردية، كموضوع الحب، والمشاعر الدينية ذات الطابع الفلسفي والصوفي، والموت، والأحلام، واللاوعي، وغيرها من الاهتمامات الفردية[2].

والرومانسيون لم يعبأوا بفخامة اللغة، بل اتخذوا من لغة الحياة اليومية وسيلة للتعبير، وتفننوا بتنويع الأوزان والقوافي، وتنوعت الأساليب عندهم بما يجاري الأحوال العاطفية المتباينة تبعًا للأحوال النفسية المتقلبة. فالرومانسي ذو حساسية شديدة، وشخصية لا تعرف الثبات. وقد آثر الرومانسيون العناية بالمضمون على العناية بالشكل غالبًا، وتميّزت صورهم بالوفرة، والجموح، لإتاحة المجال أمام التعبير الحر عن التجارب الخاصة[3].

فهل انعكست مبادئ الرومانسية وسماتها على تعاطي الشعراء الرومانسيين مع الموقف الرثائي في الشاعر المرثيّ؟ وهل حالت النزعة الرومانسية عند بعض الشعراء الرومانسيين دون الرثاء عمومًا، ورثاء أقرانهم من الشعراء الراحلين خصوصًا؟

حين تتبعت دواوين بعض الشعراء المحسوبين على الرومانسية، وجدت عند بعضهم رثاء في شعراء، ولم أجد عند آخرين. فعباس العقاد، والأخطل الصغير، وخليل مطران، وإيليا أبو ماضي، وعلي محمود طه، وإبراهيم ناجي، وإلياس أبو شبكة، وشعراء غيرهم ممن لم تكن قصائدهم موضع اختيار في هذه

---

[1]. راجع: سالم أحمد الحمداني: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص91-103. ويوسف عيد: المدارس الأدبية ومذاهبها القسم النظري، ص137 ومابعدها.

[2].: سالم أحمد الحمداني: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث ، ص106.

[3]. المرجع نفسه، ص107-108.

الدراسة. كل أولئك توافر في دواوينهم الرثاء، كما يتبيّن من الإحصائية المُلحقة. لكنْ نجد، بإزاء هذا، أنّ عبد الرحمن شكري، وإبراهيم المازني، ومحمد عبدالمعطي الهمشري، وأبو القاسم الشابي، وجبران، وغيرهم، خلت دواوينهم من أي رثاء في شاعر! وربما رثى واحدهم ولكن لم يثبت الرثاء في ديوانه.

ذلك إن الرومانسية – كما مرّ – مذهب يكتب أتباعُه تبعًا لانفعالاتهم النفسية، ويرفضون الرضوخ لأي قيد اجتماعي، أو التزام أخلاقي. فالشاعر الرومانسي إذا وجد أن الموقف الرثائي أثار فيه انفعالًا نفسيًا يدفعه إلى كتابة مرثية، استجابة لمشاعره الذاتية، لا بعوامل خارجية محرّكة وفاعلة كما في المذهب الكلاسيّ يعمد أتباعه إلى الرثاء التزامًا منهم، غالبًا، بالأعراف والتقاليد والقوانين ومستلزمات الذوق الإنساني. لذلك حين شاع الإزراء على شعر المناسبات كان الكلاسيّ الأبرز أحمد شوقي، مضرب المثل لذلك، لكثرة مراثيه التي ربت على الثمّانين مرثية[1]. فمن ذلك ما كتبه طه حسين، إذ لم يتعد عنده مثل هذا الشعر أن يكون زخرفا، وأداة للهو والزينة، فليس هو كالشعر الذي يقال لنفسه، ذلك الذي يقوله شعراء عرفوا لأنفسهم كرامتها[2]. ولكن إزاء هذا الهجوم الشديد من العميد اعتمل في خاطري، وأنا أقرأ كلماته: هل كان كثير من عيون الشعر العربي القديم، حتّى المعاصر، وأكثرها خلودًا، إلّا نصوصًا قيلت في المناسبات؟ وأعجبني رأي دارس لم يتفق مع الرفض المطلق لشعر المناسبات، فثمّة قضايا مهمة جدًا، مرتبطة بمصير الأمة، وطموحاتها، وفي حال يتجاهلها الشعراء يعزلون أنفسهم عن الواقع، ويحصرونها في قوقعة من التأمل الميتافيزيقي. ثمّ يسوق الدارس هذا جملة من الشواهد على أن نماذج من أعظم الشعر العالمي والعربي هو

---

1. يحيى حقي: مراثي شوقي، في ضميمة كتاب طه وادي، ص278.
2. راجع، مثلا،: طه حسين، حافظ وشوقي، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة، بيروت، (د.ت)، ص137-138.

شعر مناسبات، ويسوق، كذلك، جملة من الشروط التي تربأ بشعر المناسبات عن أن يسقط في وحول الابتذال[1].

وأرى أنه يجب ألّا يُتّهم الشعراء عمومًا، والكلاسيّون المعاصرون خصوصًا، بعدم الصدق في تجاربهم الرثائية. لكنني أناقش، هنا، الحافز إلى الرثاء، بصرف النظر عن التفاعل الصادق في مقاربته. فمسألة الصدق مرتبطة بالتجربة، وما من إنسان إلا عاش وعايش تجربة فقد عزيز، وما من شك أن الشاعر يعيش الصدق الفني والصدق الحقيقي في رثائه نظيرًا له يدرك قيمته، ويتحسس فقده. وأكبر دليل على هذا الاحتفائية الكبيرة بشاعرية المرثيين ممّن رثوهم، كما مرّ، الأمر الذي يثبت الصدق إزاء الموقف الرثائي، والصدق الفنّي في الأقلّ.

نقف مع نموذج رثائي لشاعر رومانسي، نحاول استجلاء الانعكاسات الرومانسية فيه، وتفاعل الشاعر مع نصّه، وتتبّع الانفعالات النفسية في ألفاظ النصّ وصوره وإيقاعاته، ووفرتها وطغيانها على فضاء النص، للتيقّن من أنها الحافز الحقيقي إلى الرثاء، وليس استجابة لعامل خارجي ما.

والنموذج مرثية لعلي محمود طه في فوزي المعلوف. فبالإضافة إلى مضمونها الغنيّ بالأحاسيس – كما سيتبيّن – والملامح الرومانسية، التي تمثّل الاتجاه أيّما تمثيل، فإنّ للقصيدة مناصًا، حفزني أكثر إلى أن أختارها؛ إذ قُدّم لها بكلمات هي: "كان الشاعر يستمع لصديقه الأستاذ فؤاد صرّوف ذات مساء، وهو يقرأ في ديوان (على بساط الريح) لفوزي المعلوف، وعند الصباح دفع الشاعر بهذه القصيدة إلى صديقه في رثاء فوزي المعلوف"[2]. وعنوان القصيدة (قبر شاعر).

---

1. محمد إسماعيل دندي: عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته، دار المعرفة، دمشق، 1988م، ص107-108.
2. علي محمود طه: ديوان علي محمود طه، ص129.

وهذا المناص يوقفنا على حقيقة أن الشاعر عاش انفعالات صادقة وقوية، فبعد أن استمع إلى شعر الراحل المعلوف استماع الشاعر الواعي المتذوّق، وتفاعل معه وانفعل به، تحرّكت قريحته الشعرية برثاء ذلك المبدع. ولم يكن طه مدفوعًا إلى الرثاء بسبب من خارج نفسه، من مثل التزام اجتماعي، أو أخلاقي، أو لغُنم ما. وهذا ملمح من ملامح الرومانسية، تجلّى في تجربة هذا الشاعر الرومانسي مع هذا الموقف الرثائي.

لنطلّ إطلالة سريعة على المرثية، ليتضحّ ما فيها من بعض الانفعالات التي حرّكت في علي محمود طه النَّفَس الرثائي في المعلوف. يستهلّ طه مرثيته بقوله:

رفّتْ عليهِ مورِقاتُ الغصونْ وحفَّهُ العشبُ بنوّارِهِ

ذلكَ قبرٌ لمْ تَشِدْهُ المنونْ بل شادهُ الشِّعرُ بآثارِهِ

فمن المستهل يظهر الميل إلى مظاهر الطبيعة، وهي صبغة رومانسية أساسية، والرومانسي لا تظهر في بوحه مفردات الطبيعة، إلّا وهو متلبّس برومانسيته، أي بأحاسيسه الداخلية المشتعلة، ومعتكف بصومعته الرومانسية، مُطلقًا لذاته عنانها، في التعبير والخيال. ثمّ يفضي من البيت الأول، وما فيه من مفردات الطبيعة، إلى مفردتين أخريين في البيت الثاني، هما من المعجم الرومانسي كذلك (القبر/ المنون)، وكان قد عبّر عن القبر منذ البيت الأول بالضمير المتصل "رفّت عليه .."، فأوّل احتكاكه الرثائي مع الراحل كان عبر قبره، لما يحمله القبر من إيحاءات ما ورائية وفلسفية وغيبية، هي من صميم الاهتمام الرومانسي.[1] وتتعزّز هذه الفكرة حين النظر إلى عنوان المرثية (قبر شاعر).

ثمّ تتوالى مفردات الطبيعة في كل مساحة القصيدة، من مثل (نخلة باسقة، وقُمرية، والفجر الرقيق، والشِّعاب، والينبوع، والليل، ونجم، والطير، ونشيد الصباح، ونسمات الخريف، ...) وكلّها تحمل الدفقات

[1]. راجع: سالم الحمداني: مذاهب الأدب الغربي ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، ص106.

الرومانسية العفوية، التي هي نتاج تفاعل صادق مع الموقف الرثائي. وإذا ما عرفنا أن " من ملامح أسلوب علي محمود طه أنه يحسن العثور على الكلمة المعبرة التي تنقل معنى بيت كامل من أفق إلى أفق أوسع"[1] ندرك كم أنّ لهذه الألفاظ دلالات تعكس دخيلة الشاعر، وتفاعله الوجداني الكبير مع موضوع قصيدته. ثمّ نجده يقول:

صوّرَ لي القبرَ الذي تنزلُ	**تخيُّلُ الشِّعرِ ووحيُ الشعورْ**
فجئتُ للقبرِ بما يجملُ	**مِن صُورِ الدنيا الفَتونِ الغَرورْ**
قُلْ لي بحقِّ الموتِ ما يفعلُ	**بالشاعرِ الموتُ وهذي القبورْ؟**
وهل وراءَ الموتِ ما نجهلُ	**من عالمِ الرُّجعى ويومِ النّشورِ؟**

فهذا الحشد اللافت من الألفاظ المتصلة بالموت، ينبئ بالانفعال الذي ينماز به الرومانسيون، ويتمثّل بشغفهم بالماورائيات، والتأمّل الفلسفي، والتساؤلات الحزينة المرتبطة بحقيقة الموت كما مضى.

ج. الرمزية:

واكبت الرمزية في الشعر العربي الرومانسية، ولم تكن مرحلة لاحقة لها، أو مترتّبة عليها، أو نتيجة لها؛ فقد ظهرت قصائد رمزية ناضجة في الشعر العربي قبل أن تتبلور الرومانسية، وتصبح حركة قوية، قادرة على فتح آفاق لحركات أخرى[2]. الواقع أن إنجازات اتجاهات شعرية غربية كثيرة تشكّلت على مدى قرون، تعاطى الشعر العربي معها بتزامن في ظرف عقود قليلة، تحت وطأة رغبة محمومة في التجديد والمعاصرة[3].

---

1. نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، ص164.
2. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001م، ص503.
3. المرجع نفسه: ص505.

والرمزية العربية ربما كانت نتيجة للبرم الذي أحسّت به الصفوة الأدبية، الناهلة من المعرفة الغربية الحديثة، من قصائد المناسبات، والحشد البلاغي الصارم فيها، التي هي نتاج المدرسة الكلاسيّة المعاصرة[1]. وقامت، متأثرة بالرمزية الفرنسية، على الاحتفاء بالقوة الإيحائية للشعر، والتقليل من شأن القوة الإخبارية فيه، وجنحت عن التفسير المنطقي للأشياء إلى اجتراح الغرابة والغموض، لمواكبة الرغبات الخبيئة، واعتمدت على القيمة الداخلية للكلمة المفردة، لإيقاظ معانيَ لا حصر لها، لإيجاد علائق كثيرة وغنية بين الكلمات، ولاستدعاء كلمات وصور أخرى. إلى جانب أن الرمزية تحتفي بالعنصر الموسيقي للكلمة، لأنها القوة الاستثارية الأغنى فيها، بشرط أن تكون ضمن سياق موسيقي منسجم. لذلك نحتِ الرمزية إلى التجديد على صعيد الأوزان الشعرية، للخروج من القوالب التي عدّوها جامدة وميتة[2].

ورفض الرمزيون حقن الشعر بالنصائح الأخلاقية، والتوجّه إلى الجمهور، والعبودية القديمة للبلاغة، والانكباب على التجارب الخارجية. وعملوا، بإزاء هذا، على شحن كثير من الصفات والأسماء بمعانٍ جديدة، فيها من الغموض بقدر ما فيها من الإيحاء. وتجنّبوا التواتر البلاغي المنتظم، والتشبيهات المفصّلة، واكتفوا بالطرف الثاني للتشبيه، الذي ينطوي على صورة رمزية. ومال الرمزيون، كذلك، عن الأسماء المحددة إلى الأفعال الموحية، فانفصلوا، لذلك كله، عن الحياة العادية، وانزلقوا في غموض عميق في معظم الأحيان[3].

---

1. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث: ص502.
2. المرجع نفسه، ص506- 507.
3. المرجع نفسه: ص507 – 509.

من أشهر الشعراء الرمزيين العرب، بدءًا بالروّاد منهم، أديب مظهر [1]، ويوسف غصوب[2]، وبشر فارس[3]، وصلاح لبكي، وسعيد عقل، وهو أميزهم. وقد وُجد عند بعضهم الرثاء عمومًا، ورثاء الشعراء خصوصًا، فأديب مظهر لم يترك ديوانًا مطبوعًا، بيد أنّ له قصائد في المناسبات، ومنها الرثاء[4]. لكن ما وقع في يدي من نماذج ممثلة للمنهج الرمزي، مرثيتان لصلاح لبكي، إحداهما في خليل مطران، والأخرى في رشيد أيوب.

تظهر ملامح الرمزية في مرثية لبكي في مطران من بدايتها، لكنّها تتجلّى وتتركّز في ستة أبيات في وسط القصيدة التي تقع في أربعة وعشرين بيتًا. يقول بدءًا [5]:

أفِكرٌ وتمحوهُ يدُ الحَدَثانِ ... فمِنْ خالدٍ في العالمينَ وفانِ

هو الوهمُ حتّى قارب الحقّ ضدّهُ ... وكادا على الأفهامِ يشتبهانِ

وأقوالهم في الشمسِ غابتْ وأشرقتْ ... أحاديثُ غيٍّ، فهي في دَوَرانِ

1. أديب مظهر المعلوف. ولد في قرية المحيدثة،(بكفيا - لبنان)، دخل مدرسة الفرير في جونيه، وأتقن اللغة الفرنسية ، وقرأ الأدب الفرنسي وعرف أعلامه وتأثر ببودلير، ثمّ دخل الجامعة الأمريكية في بيروت فدرس طب الأسنان، وأتقن اللغة الإنجليزية، وقرأ أدبها، وبخاصة شعر شكسبير، كما درس فن الرسم، وأصبح رسامًا متميزًا شغوفًا برسم المناظر الطبيعية والأزهار.افتتح عيادة لطب الأسنان، ومارس المهنة في بيروت. ليس له ديوان مطبوع أو مخطوط. له ثلاث قصائد: نشيد السكون - والخلود - وأشتات الأماني، وله قصائد كلاسيّة تقليدية، أعدها لمناسبات، ونشرت في الصحف.تجمعت في شعره أصداء شتى عربية وعالمية، قديمة وحديثة، فقصائده - على قلتها - تحمل الكثير من البشائر بالتجديد، ولذا فإنه يعد رائد الشعر الرمزي المعتمد على إيجاز المعاني وحشدها واختيار الصورة المختزلة والصادمة، واللغة التي تجمع بين المتباعدات والمتناقضات. (معجم البابطين: 3\397-398).

2. يوسف ملحم شيبان غصوب. (1893 – 1972م). ولد في قرية بيت شباب (المتن - لبنان) – وتوفي في بيروت. عاش في لبنان وإيطاليا وفرنسا وغينيا والسنغال، وزار الاتحاد السوفيتي. حاصلًا على شهادة نهاية الدروس في اللغة العربية. عمل في بورصة بيروت، وفي جريدة «الثبات»، وفي صحف كثيرة بعد ذلك. كان يوقع بعض مقالاته باسم مستعار: «السروجي»، وأحيانًا بالحرفين (ي.غ). كان عضوًا في جماعة المكشوف، وعضو جمعية أهل القلم، ورئيسًا لمجلس المتن الشمالي الثقافي. صدرت له دواوين مثل "القفص المهجور"و"العوسجة الملتهبة"و"الأبواب المغلقة"له مؤلفات إبداعية مثل رواية «بيت الغاب»، مسرحيات مثل «يوم أحد في الضيعة»، وله كتاب "مقالات في الأخلاق والعادات اللبنانية"، ينتمي شعره إلى الاتجاه الوجداني مع المحافظة على الوزن والقافية، ويدور موضوعيًا حول التعبير عن الحب والعواطف الذاتية، والشكوى والأنين، في امتزاج مع الطبيعة ومحاكاة عناصرها، يميل شعره إلى الرمز وتوظيفه، والقص والسرد الحكائي،والتحليق بالخيال فيما يقترب من البحث عن الفردوس المفقود. له قصيدة نادرة تدخل في «رثاء النفس» بعنوان: «نور الفؤاد»، ولكنها تنفرد بنهجها التصويري المشهدي وامتدادها التأملي وختامها الصوفي. الأعلام: 8\254. الجبوري: 6\188.

3. بشر فارس، (1907 -1963م) شاعر من رواد الرمزية الشعرية، وناثر وباحث لبناني الأصل، ولد في "بحر صاف" بلبنان، وتوفي بالقاهرة، هاجر إلى مصر وتلقى تربيته فيها، وتابع دراسته في باريس، ونال الدكتوراه، تولى أمانة سر المجمع المصري، كتب كثيرا من البحوث الأدبية النقدية، والقصص، والشعر، وتعد مسرحيته الرمزية "مفرق الطريق" 1937م أهم أعماله، من آثاره العلمية "مباحث عربية". الجبوري: 1\350.

4. معجم البابطين، 3\397-399.

5. صلاح لبكي: الأعمال الكاملة، ديوان (غرباء)، ص235.

قد يحتاج قارئ هذا الشعر أن يعاود القراءة غير مرة حتّى يقف على المعاني التي يرومها الشاعر، ولنا أن نتأمّل البيت الثاني تحديدًا، فهو يشتبه على الأفهام فعلًا عند بعض القرّاء، وأنا هنا استعملت عبارة الشاعر نفسه في وصف بيته. نحن، إذًا، أمام شعر يشفّ ولا يتجلّى تمامًا من أول قراءة، ويحتمل كثيرًا من القراءات والفهم. أي هو شعر ينزع إلى التستّر وراء الألفاظ وعلائقها، ويشحن الكلمة المفردة بكثير من المعاني والإيحاءات، ضمن سياق مدروس، يعزّز هذا الإيحاء ويغنيه. هذا هو الشعر الرمزي.

ثمّ سيطرت على لبكي رمزية عميقة في أبيات ستة، يقول فيها[1]:

فيا أيّها المستنطقُ الغيبَ، ما ترى — شهدتَ؟ وهل غيبٌ هنالكَ ثانِ؟
وهل أبصرتْ عيناكَ ما كنت تشتهي — على اللونِ خلْفَ اللونِ مِن لَمَعانِ
هل الصوتُ أنغامٌ؟ هل الظلُّ رحمةٌ؟ — هل الطِّيبُ قلبٌ دائمُ الخفقانِ؟
وهل هَوَتِ الأستارُ وانجابَ مُظلمٌ — مداهُ المدى، وانفكّ عِقدُ ثوانِ ؟
أمِ انّكَ ما زلتَ المنقّبَ في الدّجى — عن الصبحِ والإصباحُ ليس بدانِ؟
يطالعُكَ الحدُّ الذي لا يُزيلُهُ — اجتهادٌ، ولا يُبليهِ وقعُ سِنانِ

كم مرةً تحتاج هذه الأبيات إلى أن نعاود قراءتها حتّى نستجلي المعاني فيها؟! فقوله في البيت الثاني مثلًا "وهل أبصرت عيناك على اللون خلف اللون من لمعان؟" مليء بالإيحاء، ومشحون بدلالات لا تنتهي، بناها الشاعر بإيجاد علائق غير مألوفة بين الكلمات. فربما قصد باللون الحقيقة غير الواضحة، ولمعانها جلاؤها الذي يدركه المرء بعد انتقاله إلى العالم الآخر. وربما قصد به كنه الأشياء وماهيتها، وأنها ربما تتبيّن للمرء حين تجرده من وطأة الجسد وانطلاقه في عالم الروح. ثمّ تساؤلاته غير المألوفة: "هل الظلّ رحمةٌ؟ هل

[1]. صلاح لبكي: الأعمال الكاملة، ديوان (الغرباء)، ص235 -236.

الطيب قلبٌ ..؟ وعبارته في البيت الرابع: ".. وانجاب مظلم مداه المدى وانفك عقد ثوان؟"، تحتاج إلى عميق تأمّل للخروج بدلالة ما، أو بدلالات كثيرة. والبيت الأخير الذي لا يسعك إلّا أن تقف إزاءه متفكّرًا في مرام هذا الشاعر، وهل فعلًا كان له مرام محدّد؟ أتعمّد هذا البناء الملتبس للألفاظ وعلائقها، حتّى تتفتّق عن إيحاءات لا تنتهي، يضعها مائدة رمزية أمام المتلقّي، فيصيب منها ما شاء أن يصيب؟

لكن ليست القصيدة كلّها في هذا المستوى من الرمزية، بل ثمّة أبيات واضحة، وقريبة من الأفهام، وربما كانت تلك هندسة واعية من الشاعر، فبعدما كان يغرق في رمزيته في أجزاء، يعود يطفو على السطح في أجزاء، حتّى لا يترك المتلقّي تائهًا في غابة متشابكة لا يهتدي فيها إلى سبيل. فمثلًا، يقول في أبيات واضحة[1]:

ذكرناكَ خلّاقًا أتى الحسنُ بابَه ... يسائلُ عن أترابِهِ ويداني
تحمّل أشتاتَ الكلامِ لطائفًا ... يحارُ بهنّ الفكرُ غيرَ مُهانِ
وتهدي اللآلي خُرَّدًا ونظيمةً ... وتُرسلُها للسبقِ يومَ رِهانِ

فالمعاني هنا واضحة، محددة، يسرع إليها الفهم، ويسترسل المرء في قراءتها بلا حاجة إلى معاودة وطول تأمّل، وفي رأيي أن الشاعر قصد إلى ذلك قصدًا، حتّى يلبي حاجة القارئ، أو فئة من القراء، إلى أبيات تسوغها أفهامهم وأذواقهم دون عناء، ويحصلون منها على الطرب واللذة التي اعتادوا أن يحصلوا عليها من أشعار الكلاسيّين، لا سيّما النازعين إلى السهولة منهم.

1. صلاح لبكي: الأعمال الكاملة، ديوان (غرباء)، ص236 -237.

4. المعارك الأدبية \ الشخصية.

كان من المنطقي أن تشبّ معارك أدبية، ربما شخصية، بين عدد من أرباب الاتجاهات والمذاهب الأدبية، لا سيّما المتوثبين منهم للخصومة، ممن جُبلوا بطبيعتهم على حب المراء والجدل، والوصول بالخلاف والاختلاف إلى أبعد الحدود. وهؤلاء موجودون في كل مكان وزمان، وضمن أية جماعة، أو اتجاه، فلا غرو أن نجدهم، كذلك، في ساحات الأدب والشعر، ففي قضايا الأدب الفضفاضة والمتشعبة من مدعاة الخلاف والاختلاف أكثر مما في غيرها.

المهمّ في مناقشة هذا الموضوع أثره في ظاهرة رثاء الشعراء للشعراء في الشعر الحديث، وفي الشعر الشّطري تحديدًا. فالسؤال الذي أطرحه، وأحاول الإجابة عنه هو: أكان للمعارك الأدبية أثر في الظاهرة؟ أم لا؟ وإن كان له أثر أهو إيجابي أم سلبي؟ وما طبيعته؟

يجدر بي أن أضع مقدمة سريعة، لكنها مهمة، هي أن مجرد الاختلاف في الاتجاهات والمذاهب، ليس، بالضرورة، سببًا للتنافر والخصومة والقطيعة، فكما قيل: "الاختلاف لا يفسد للودّ قضية"، والتاريخ، بل الحاضر، زاخر بشواهد ناصعة على نماذج من الاختلاف عميقة في مختلف الميادين، لكنها لم تدفع أصحابها إلى التنافر والقطيعة والعداء. من مثل الصداقة التي جمعت بين الشريف الرضي المسلم المنتسب إلى الذرية النبوية، وأبي إسحاق الصابئ غير المسلم، الذي كان متزمتًا في عقيدته، ما جعل الرضيّ يرثيه بقصيدتين مؤثرتين جدًا[(1)]، فيهما من صدق العاطفة والوفاء ما هو في غاية الجلاء. والأمثلة على هذا كثيرة، لا يسعني أن أخوض فيها مليًّا.

---

[1]. راجع ديوان الشريف الرضي، إشراف أحمد عباس الأزهري، المطبعة الأدبية، بيروت، 1307هـ، ص294.

لكن حين يفضي الاختلاف إلى تعصّب مؤذٍ، وينفلت من إطاره الطبيعي الموضوعي والفكري، إلى أبعاد شخصية وفئوية، فإنّ ذلك يدخله في دائرة الشرّ، ويترتّب عليه حينئذٍ عواقب سيئة، تتمثّل في الخصومة الشديدة، والقطيعة، والعداء، وتصفية الحسابات كلّما سنحت الفرص. وإذا كانت المعركة بين شاعرين، فطبيعي أن الحيّ لن يرثي الميت ويحتفي به. وهذا ما جعلني أضع "المعارك الأدبية" في عنوان مستقل عن عنوان "المدارس الأدبية"؛ لأن اختلاف المدارس لا يوجب، بالضرورة، الخصومة والقطيعة.

ما حدث بين شوقي والعقاد، هو النموذج الذي اخترت أن أناقشه هنا، لأنه أجلى شاهد على ما أروم أن أثبته في هذا المطلب. فشوقي مثّل الاتجاه المحافظ الكلاسيّ، وكان علامته الأبرز؛ في حين مثّل العقاد الاتجاه الرومانسي المجدّد، وكان علامته الأبرز. وقد تعاصر الرجلان، واصطدما في اتجاهيهما، وعزّز ذلك الاصطدام، هالة ارستقراطية كان يرفل فيها شوقي[1]، لم يحظ بمثلها العقاد، الذي كان موظفًا كادحًا، ينتقل من وظيفة إلى وظيفة بحثًا عن لقمة العيش. هذه الأرستقراطية، إلى جانب البراعة الشعرية، جعلت "شوقي" يحظى بمكانة وشهرة وتقدير اجتماعي لم يحظ بمثلها أي شاعر في عصره، حتّى تكّلل هذا التقدير بتتويجه أميرًا للشعراء، وهو ما ترك أسوأ صدى في نفس العقّاد المتحفّظ أصلًا على الأرستقراطيين أصحاب الألقاب المتنعّمين برغد العيش، ولذة الشهرة. والمتحفّظ، كذلك، على المحافظين الكلاسيّين، المنغلقين على القديم، والعاكفين عليه، والمتخذين منه امتيازًا جديدًا يُضاف إلى امتيازاتهم الاجتماعية والاقتصادية، لأن العقاد، بتأثير من ظروفه المتعثرة، اتجه نحو مذهب يكره الجمود والتقييد، ويكره الالتزامات الاجتماعية الميدان المحبب للأرستقراطيين، ويكره الانضواء تحت سلطة العقل والمنطق حسب، مقابل هجر العاطفة والإحساس وكبتهما وراء الوقار الاجتماعي المحافظ. ذلك هو المذهب الرومانسي الذي سبق الحديث عنه. والعقاد

[1]. انظر: أحمد محفوظ: حياة شوقي، مطبعة مصر، (د.ت)، ص22 ومابعدها.

وأمثاله من النقاد الرومانسيين اختاروا شوقي بالذات من منطلق أنه " أفضل نموذج للشاعر الإحيائي، وأنّ الكلام عنه –هدمًا لمثل مدرسته .. وتبشيرًا بمبادئ مدرستهم – سوف يحدث صدى واسعًا في محيط الثقافة من الخليج العربي شرقًا إلى المهاجر الأمريكية غربًا"[1].

لقد هاجم العقّاد شوقي في مجموعة من المقالات، نُشرت فيما بعد ضمن قسمين، تحت عنوان واحد هو " شوقي في الميزان". ولم يقصر هجومه على شوقي، إنّما طال كل أساطين الكلاسيّة، بدءًا بالبارودي ومرورًا بإسماعيل صبري وحافظ إبراهيم، وكذلك خليل مطران، على إرهاصاته الرومانسية. لكنّ المرمى الأبرز والآكد لسهام العقّاد كان أحمد شوقي وشعره؛ لأن العقّاد استهدف شخصية الرجل لا شعره حسب، حتّى إن بعض هجومه على شعره هو – في رأيي – صدى لعداوة شخصية تجاه الرجل، يقول: "اعتاد الناس أن يسمعوا اسم شوقي مشفوعًا بأفخم الألقاب، غارقًا في صيغ الإطناب والإعجاب، وكأنّه يخشى أن ينسى الجمهور اليوم ما وُصف به أمس فلا يرضيه إلا أن تُكرّر تلك الصيغ في كل مرّة يُذكر فيها اسمه، ففي كل قصيدة هو شاعر الشرق والغرب، وشاعر العرب والعجم، وأمير الشعراء، وسيّد الأدباء. وليت شعري ما ضرورة هذا التكرار كله إن كان مفهومًا بذاته؟ "[2]

ويقول في نقده رثاء شوقي لمحمد فريد[3]: "وإذا أُشتهر بالإجادة، فليس للإجادة معنى عندهم غير القدرة على (الكلام النحوي الحلو) وهذه هي قدرة شوقي التي مارسها واحتال عليها بطول المران"[4]. فهو يجرّد الرجل من حساسيته الشعرية، ويراه ناظمًا بليغًا لا أكثر. ثمّ يستمر بهجومه العنيف هذا على مدى مئة وعشر صفحات، زاخرة بعبارات الاستخفاف والتهكّم والاتهام.

---

1. طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980م، ص129.
2. عبّاس محمود العقاد: موسوعة أعمال عباس محمود العقاد، الأدب والنقد، شوقي في الميزان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1991م، مج 24، ص521.
3. محمد فريد، 1868 -1919م، حقوقي مصري، محام ومؤرّخ، أحد كبار الزعماء الوطنيين بمصر.
4. موسوعة أعمال عباس محمود العقاد: مج 24، ص525.

الغرض، هنا، هو تبيان معركة أدبية \ شخصية عنيفة بين رجلين مثّلا اتجاهين مختلفين، وبصرف النظر عن الأسباب الكامنة وراء هجوم العقّاد على شوقي، وفيما إذا كان مدفوعًا برومانسيته ضد كلاسيّة شوقي، أو بحسده الشخصي ضد شهرة شوقي ومكانته الأدبية والاجتماعية(1)، فالمهمّ أن تلك المعركة كانت واقعًا ملموسًا وجليًّا.

لم يكن من المتوقّع، والحال هذه، أن يبادر العقّاد إلى رثاء شوقي بعد موته، وهذا ما حصل. ولم يكن ليبادر إلى ذلك حتّى من هم في ظل العقّاد وعلى طريقته، من أمثال عبد الرحمن شكري، وإبراهيم المازني. ومع أنّ المازني رجع عن موقفه المناوئ لشوقي وشعره، واعترف بخطئه في ذلك(2)، لكن لم يرثه، حتّى لا يتعرض – ربما – لسخط رفيق دربه العقّاد.

الغريب أنّ العقّاد رثى شاعرًا كلاسيًا، من المدرسة التي ينتمي إليها شوقي، هو حافظ إبراهيم، بقصيدتين(3). وهو ما يعزّز الذي ذهبت إليه من أن معركة العقاد مع شوقي كانت شخصية أكثر منها أدبية، وإن كان العقاد بالفعل مناهضًا للكلاسيّة، داعيا إلى الرومانسية، دون أن يمنعه هذا من رثاء حافظ إبراهيم أحد أساطين الكلاسيّة. أغلب الظنّ أن أرستقراطية شوقي، وحياة الدعة التي عاشها في القصور، وحرصه على إبراز هالته الأرستقراطية، حتّى حين نشره قصائده التي كان يشفعها بكثير من الألقاب التي هي من شأن الأرستقراطيين عادة، لا الأدباء. كل ذلك كان سببًا للهجوم العنيف على الرجل من لدن العقاد. في حين لم ينعم حافظ بمثل هذه الأرستقراطية، وخفض العيش، بل شهدت حياته كثيرًا من العثرات والحرمان والإخفاقات المادية.

---

1. انظر: أحمد محفوظ، حياة شوقي، ص65-66و ص138.
2. أحمد محفوظ، حياة شوقي: ص138.
3. الأولى يوم وفاته في عام 1932م، والأخرى في ذكرى وفاته الخامسة والعشرين عام 1957. (عباس محمود العقاد، ديوان من دواوين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1996م، ص246، وص254).

واستوقفني في نقد العقّاد لشعر شوقي ما تناول به رثاءه لشخصيتين من ذلك العصر: محمد فريد؛ الزعيم السياسي المصري، وعثمّان غالب[1] عالم النبات والطبيب المصري.

ففي تعليق للعقّاد على ما بلغه أنّ شوقي قال عن مرثيته في محمد فريد، وهو قوله: "تلك قصيدة أردت بها الكلام في فلسفة الموت"، قال العقاد كلامًا قاسيًا: " كلّها حِكمٌ يُؤثرُ مثلها عن حمَلة الكيزان والعكاكيز، إذ ينادون في الأزقة والسبُل"[2]. ثمّ يسوق شواهد من القصيدة يعزّز بها فكرته القائمة على أنّ ما أتى به شوقي شوقي ليس فيه شيء من الابتكار، أو الاستقلال في فكرته عن الموت. بل يقول إن ما جاء به كان أفشل مضمونًا، وأقلّ طائلًا، ممّا هو متعارف عليه بين الناس حول حقيقة الموت، وممّا هو بديهيّ. فمثلًا ينقده في وصفه القبر بالمنار في قوله:

كلّ قبرٍ من جانبِ القفرِ يبدو عَلَمَ الحقِّ أو منارَ المَعادِ [3]

ويتهكّم على هذا الوصف بقوله: "ما أحسب أحدًا يمرّ بقبر فيذكره – أي وصف شوقي – إلّا انقلب الاعتبار والهيبة في نفسه هزءًا وعبثًا،...فهو منار يُقام على جانب القفر لهداية قوافل الموت إلى طريق الآخرة لئلّا يضل أحدهم النهج، أو يصطدم بصخرة في دروب الموت!"[4]

إنّ العقّاد وضع يده على مشكلة الرثاء الكلاسيّ المعاصر، وهي التقليد للقديم، واستحضار صوره وعمومياته ذاتها، ورصفها في القصيدة، وعدم إعطاء كل مرثية حقّها في التميز من غيرها، ورفدها بنفَس

1. عثمّان غالب، 1845 -1920م، طبيب وعالم نبات مصري، له إسهامات مهمّة في علم الديدان وعلم النبات، ومؤلفات عدة في مجاله، هاجر إلى سويسرا، ومات ودُفن هناك. (الأعلام: 4\212).
2. موسوعة أعمال عباس محمود العقاد، مج 24، ص527.
3. الشوقيات: ج3، ص55.
4. موسوعة أعمال عباس محمود العقاد، مج 24، ص527.

مختلف، نابع من تفاعل عاطفي مختلف، أو تفكير فلسفي متفرّد، عند كل موقف رثائي. فالعقّاد، وإن كان عنيفا في نقده ومتهكّمًا، إلا إنه كان مصيبًا إلى حدّ.

وفي نقده لرثاء شوقي في عثمان غالب، يقول واصفًا إيّاه بالسطحية والجمود: " إنه لم يرثِ ذلك الرثاء المكشوف المفتوح الذي يرثيه أولئك السُّذّج البلهاء، الذين يحسبون الأخصائيين إذا ماتوا فجعوا أحدًا غير المواد التي تفرّغوا لدرسها، .. ويجعلون النفس الإنسانية، أو نفس المصاب بالبلية، آخر من يحسّ في هذا الكون بفقد عزيز"(1). ثمّ يردف بكلام غاية في التهكّم والتطاول: "وأما والله لو توخّى هذا الذي شمَر لتأبين عثمّان غالب أن يمازح الرجل بكلام يعرض له فيه بعمله وصناعته، مسترسلًا بالدعابة، مستهترًا بالمجون، متبسّطًا في الفكاهة، لما استطاع أن يضرب على أوقع من هذه النغمة"(2). فالعقّاد يزري على غياب الإحساس الحقيقي إزاء الحدث في رثاء شوقي، كأنه يقول إنّه حين لم يجد ذلك الإحساس عنده حاضرًا، ولا سبيل له أن يستحضره، لأنه مشبَع بالوقار الكلاسيّ والجمود المتأتي من كبت الأحاسيس ووضعها تحت هيمنة العقل، لجأ إلى أدوات صناعة المرثي، فشحنها بالحزن والتأثّر على صاحبها، ولم يترك لنفسه نصيبًا من تلكم الأحاسيس والعواطف.

الحق أنّ "شوقي" كان من رهافة الحس وصدق المشاعر في موقع عالٍ، فهو، مثلًا، لم ينشر مرثيته في أمّه أثناء حياته؛ إذ " أراد أن يجعل جرحه سرًّا بينه وبين نفسه، لا يعرضه على الناس، .. ربما خجل من وهمه بأنه تسلّى على فقد أمه بالجري وراء الحكمة والفصاحة ومعالجة القريض"(3). فمَن هذا شأنه، فهل تنقصه الحساسية الشعرية؟! لكنّ طبيعة شوقي المحتفية أشد الاحتفاء بالبحث عن المعاني الشاردة النادرة،

---

1. موسوعة أعمال عباس محمود العقاد، مج 24، ص543.
2. المصدر نفسه: ص545،
3. يحيى حقّي: مراثي شوقي، مقالة في كتاب طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص276، منقولة عن مجلة "المجلة" القاهرية، العدد144، ديسمبر 1968.

والسبك المتين المُحكم، ربما أذهلته عن إبداء صادق مشاعره في مراثيه، ما جلب عليه النقد من النقاد المُعلين من شأن العاطفة وصدقها وتجلّيها، على المعاني وإن ندُرت وأدهشت. وأجدني أوافق يحيى حقي إذ رأى أنه ليس من العدل أن نخضع حزن شوقي على من رثاهم لامتحان عسير لنعرف مبلغ صدقه[1]، لمجرد توهّمنا أن طبيعته الشعريه الرثائية هي على طرف نقيض مع صدق العاطفة. والرجل – حقيقته – " قطعة من الحب والرحمة " [2].

بيد أنّنا نجد، بإزاء شوقي، أحمد زكي أبو شادي، وهو من روّاد الدعوة إلى الاتجاه الرومانسي، والتحرّر من الجمود الكلاسيّ، والانطلاق بالشعر إلى فضاءات أرحب يكون الشاعر فيها حرًّا طليقًا، ومنسجمًا مع أحاسيسه الحقيقية. وهو مؤسس جماعة (أبولو) التي أخذت على عاتقها تحقيق تلك الأهداف، وسعت جاهدة إلى ذلك. نجده غير مخالف ومخاصم ومقاطع لأنه " ينتمي إلى تلك النوعية المهذبة من الناس التي لا تحتمل الخشونة التي تفتقت عنها حياة سريعة التقلّب"[3]. لذلك فإن تأثيره لم يكن في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين بقدر تأثير مدرسة الديوان؛ ويُعزى ذلك " إلى طريقته الرقيقة، وميله إلى التوفيق وترضية معاصريه. لقد كان رجلًا دمثًا وكانت أبعاده الروحية واسعة سامقة "[4]. وعلى الرغم من ريادته الرومانسية، وسعيه الجدّي والحثيث إلى التغيير، وخلخلة الكلاسيّة، فقد كان يعي الإيجابيات الكثيرةلها، حتّى إن أحمد شوقي نُصّب رئيسًا لجمعية (أبولو) التي أسسها أبو شادي. ولم يقل أبو شادي قط إن تكريس مفاهيم جديدة للشعر يستدعي تقويضًا شاملًا للمفاهيم المقابلة[5].

---

1. يحيى حقّي: مراثي شوقي، مقالة في كتاب طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص286.
2. عبد العزيز البشري: في المرآة، الفصل الخاص بشوقي، ضمن كتاب طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص218.
3. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، ص387.
4. المرجع نفسه: ص389.
5. المرجع نفسه.

نحن، إذًا، أمام نموذجين من أصحاب الاتجاهات، أحدهما يترجم الاختلاف إلى خلاف وقطيعة وهجوم، والآخر يبقي الاختلاف في إطاره الطبيعي، ولا يرتّب عليه أية قطيعة أو جفاء. فليست المعركة حقيقتها بين اتجاهين، وإن كنا ندعوها معركة مجازًا، لكنّها بين شخصين جعل أحدهما الانخراط في اتجاه ما والاقتناع به مدعاةً لتقويض الاتجاهات الأخرى. وهذا لم يحصل مع كل المنخرطين في اتجاهات أدبية؛ فهاهو إلياس أبو شبكة الرومانسي يرثي حافظ إبراهيم الكلاسيّ، فممّا يقول[1]:

بلبلَ الأرضِ والسما ناشرَ النورِ فيهما
مالئَ الأرضِ حكمةً وسما الحُبِّ أنجُما
يا أخا المُعدِمين ما كنتَ في الناسِ مُعدَما

فهذا احتفاء، ولا ريب، كبير، على الرغم من التقريرية التي فيه. وأقف على شواهد أخرى رثى فيها أصحاب الاتجاهات المختلفة من الشعراء، الحيُّ منهم الميتَ، في قادم موضوعات الدراسة.

5. أثر التطوّر التقني:

إنّ الثورة المعرفية والتقنية التي شهدها العالم، منذ بدايات عصر النهضة الأوروبية إلى يوم الناس هذا، أثّرت – ولا ريب – في شؤون الحياة كلّها، تأثيرًا إيجابيًا، من حيث الإتقان والجودة، وسرعة الإنجاز والوصول، وتوفير الوقت والجهد، وما إلى ذلك من مظاهر التيسير. وفي مجال الأدب عمومًا، والشعر خصوصًا، كان لها بالغ الأثر الحسَن، حين وفّرت وسائل الطباعة المريحة، والنشر السريع، والإخراج الجيّد والجميل للمطبوعات، وأتاحت للمبدعين الفرص الكبيرة للتواصل مع جماهيرهم عبر وسائل الإعلام المقروءة

1. إلياس أبو شبكة: المجموعة الكاملة في الشعر، (ديوان من صعيد الآلهة)، دار روّاد النهضة، ودار الأوديسية، بيروت، 1988م، ص419.

والمسموعة والمرئية. وخلاصة القول إن أثر التقنية في النشاط الأدبي كان بالغًا، من زوايا كثيرة جدًا، ليس هنا مقام تعدادها.

بالنسبة لموضوعنا، رثاء الشعراء للشعراء، فإن للتكنولوجيا إسهامًا في رفده وإثرائه، لأنّ سرعة نقل الخبر بوسائل الاتصال المختلفة، جعلت نعيّ ميت ما يصل إلى الناس سريعًا، الداني منهم والقاصي. لا سيّما إذا كان الراحل من المشاهير، كالشعراء، أو الأدباء، وغيرهم. ففي حال الشاعر، يكون هذا مدعاة إلى أن يتفاعل نظراؤه مع موقف رحيله، وهو بعدُ مسجّى ولمّا يُغيّب في الثرى، فيكون ذلك أبلغ في نفس الراثي، فيستثير العميق من أحاسيسه، والجيّاش من عواطفه، فيخرج للناس بقطعة من الرثاء مؤثرة بديعة صادقة. فهذا عباس محمود العقاد، وهو في طريقه من الإسكندرية إلى القاهرة، يتلقّى نعي صديقه الشاعر إبراهيم المازني، فيتفاعل ذلك في نفسه، فيبكيه بتسعة أبيات، وقلتها ينبئ بأنها بنات لحظتها، وممّا قال [1]:

عجبي لأحداثِ الزما ... نِ، وكم رأيتُ وكم رَوْيتْ !
أَولى الفجائعِ باتقا ... ئي، لم يكن ممّا اتقيتْ
ما دارَ في خلدي ولا ... فكّرتُ فيهِ، ولا احتميتْ
لمّا نعوهُ حسبتُهُ ... في الأرضِ لم يسبقْهُ ميْتْ
يا يومَ إبراهيمَ حســ ... ـبي من لقائكَ ما التقيتْ
لوددتُ أنّك يا أخي ... في الناسِ آخرُ مَن رأيتْ

فالمرثية – كما هو جليّ – تفجّعية، تكشف معانيها وأسلوبها حال الصدمة التي مُني بها العقاد بموت صديقه. فالعقّاد، هنا، ليس في مقام الاحتفاء بشاعرية صديقه وتفوقه الأدبي، كما يفعل في مراثٍ أخرى له

[1]. عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، ص259- 260.

في المازني، قالها بعد أن انتقل من حال الصدمة إلى حال التفكّر والتذكّر لسيرة الفقيد ومناقبه، والشاعريّة على رأسها. يقول في مرثية من ستة وعشرين بيتًا(1):

أميرُ بلاغةٍ وأمين نقدٍ	**ورَبُّ رسالةٍ، وبشيرُ عهدِ**
وذو قلمٍ كغصنِ الروض يُهدى	**جَناهُ، أو كحدِّ السهمِ يُردي**
أديبٌ راضَ أفذاذَ المعاني	**على ألفاظِها نِدًّا بندِّ**
وقالوا "المازنيّ قضى" فضلّتْ	**مقاصدُ قولِهم، أو ضلَّ رُشدي**
كأنّ حديثَ ما زعموا خيالٌ	**بعيدٌ في الحقيقةِ أيَّ بُعدِ**

فالعقاد على الرغم من أنّه كان ما زال مفجوعًا برحيل صديقه المازني حتّى لم يكد يصدّق أنه مات فعلًا، لكنه يقدّم الاحتفاء بشاعرية صديقه وتفوّقه الأدبي مستهلاً بها القصيدة، ثمّ يعود يكشف عن تفجّعه وذهوله. فهذا من باب التأبين الذي تجاوز البكائية المجردة إلى ذكر المناقب والفضائل. وهو عادة نتاج قريحة هدأت بعد صدمة النعيّ، وذهول الفراق. والأمر نفسه حدث في رثائه لحافظ إبراهيم، فمرثيته الأولى خطّها يوم الوفاة، وهي تسعة أبيات ، فيها نفَس التعجّب من تصاريف الحياة والموت، ومن سرعة تبدّل الأحوال، التي يصبح الحيّ فيها ميْتًا لا حراك فيه، بعد أن سعى ودبّ على هذه الأرض. وهي الفكرة التي تنتاب كل متلقٍّ لنعيّ، فيطرق خاشعًا متفكّرًا بهذه الحقيقة الحتمية. ومنها هذان البيتان(2):

كنتَ تتلو الرثاءَ معنىً فمعنىً	**كيفَ أمسيتَ بعضَ تلك المعاني؟!**
كنتَ أعلى الجموع صوتًا فهلّا	**نطقَ الآنَ صوتُ ذاكَ البيانِ ؟!**

1. عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين: ص260.
2. المصدر نفسه: ص254.

لكنه يعود ويرثي حافظًا بعد خمس وعشرين سنة، بثلاثة وثلاثين بيتًا، فيها كثير من الاحتفائية بإبداع الرجل، وتعداد مناقبه.

لقد أتاحت وسائل المواصلات السريعة، من سيارات وحافلات وطائرات وقطارات للشعراء والأدباء أن يواكبوا حدث رحيل أحد نظرائهم مواكبة فاعلة، بحضورهم مراسم تشييعه، والتعزية به، وتأبينه، وغيرها من تقاليد تُؤدى في موقف كهذا. هذه المواكبة الفعلية بالحضور والشعور، تجعل الشاعر أكثر تفاعلًا مع الحدث، الأمر الذي يُلهب قريحته، ويحفزها إلى رثاء مؤثّر في هذا النظير الراحل. لا سيّما أن الناس في مثل هذا الموقف ينتظرون من الشعراء الرثاء، وإظهار التقدير والوفاء لراحل من أبناء صنعتهم. وعلى هذا الأساس يشرع الشعراء في رثاء أقرانهم، بتأثير من ذلك كله. ولو لم يتمّ لهم الحضور والمشاركة، أو أتاهم النعيّ فور الحدث، فلربّما لا تتفتق قرائحهم برثاء.

إنّ إتاحة الصحف والمجلات والتلفزة وغيرها من وسائل الإعلام أمام الشعراء، لينشروا فيها نتاجاتهم المواكِبة للأحداث، بما يكون أكثر تأثيرًا في جمهور الشعر لممّا يحفّز الشعراء إلى الشعر عمومًا، ورثاء أقرانهم من الشعراء خصوصًا. ممّا يرفد هذا النوع من الرثاء. وقد مرّ ما كان من علي محمود طه حين قُرِئ عليه شعر فوزي المعلوف، فبادر إلى رثائه، ودفع بالقصيدة صباحًا إلى فؤاد صرّوف رئيس تحرير مجلة المقتطف. ولا أقول إن توافر وسيلة النشر أمام طه كان سببًا مباشرًا دفعه إلى الرثاء، لكن الشاعر، غالبًا، يتحفّز إلى الإبداع أكثر حين يكون له منبر، وحين يدرك أن إبداعه سرعان ما يكون بين يدي الجماهير، وهذا مدعاة إلى أن يكتب ويجيد في الكتابة.

آثرتُ أن أناقش هذه المسألة، أي أثر التكنولوجيا في ظاهرة رثاء الشعراء للشعراء في العصر الحديث، للموازنة بين عهدين، قديم وحديث؛ فهذه التقنية لم تكن متوافرة أمام الناس في العصور الغابرة، ولم

يكن متاحًا للشعراء، في أكثر الأحيان، أن يعرفوا برحيل أقرانهم، فضلًا عن أن يواكبوا مراسم ذلك الرحيل. وقد أشرت إلى هذا في الفصل الأول في تعليل قلة رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي القديم. لكن هذا الأمر تغيّر في العصر الحديث، فما عاد هذا السبب قائمًا، وإن لم يرثِ الشاعر نظيره، فسوف يُعزى ذلك إلى أسباب أخرى متعددة، لا يكون بينها عدم معرفته بموت النظير، أو عدم توافر الفرصة لمواكبة مراسم تشييعه أو العزاء فيه. وأثرت مسألة التطوّر التقني لأنّ لها إسهامًا في رفد ظاهرة رثاء الشعراء، لا سيّما أنّا نعيش في عصر، أميز ما فيه هو هذا التطوّر، الذي طال كل مناحي الحياة، وترك آثارًا كبيرة فيها.

6. عناوين المراثي ومناصاتها:

اختيار عنوان للقصيدة ظاهرة شاعت في الشعر المعاصر بعد البارودي[1]، الذي لم يكن يعنون قصائده، بل يبدأها بعبارة: "وقال على طريقة العرب"، لأنه – كما مرّ – اضطلع بمهمة استحضار أصالة الشعر القديم بكل تفاصيله، والنظم وفقًا له، وما دام أن السلف لم يعنونوا قصائدهم فقد جرى على طريقتهم. لكن مَن جاء بعده من الإحيائيين، وأرباب حركات التجديد من أصحاب المدارس الأدبية المختلفة، شرعوا يعنونون قصائدهم بتأثير غربي تزامن ربما مع قناعات شخصية، لكن هذه العنونة لم تكن وفق أسلوب واحد، إنّما تعددت بحسب الاتجاهات الشعرية.

وسادت ظاهرة عنونة القصائد المعاصرة، حتّى إن محققي دواوين القدماء صار بعضهم يجتهد بوضع عناوين دالة لكلّ قصيدة، في حين إن القدماء لم يحفلوا بهذا لأن عنوان القصيدة القديمة هو مطلعها وقافيتها، وربما رأوا أنّ مناسبة القصيدة تسد مسدّ العنوان[2]؛ إلّا ما ورد في الأخبار عن مسمّيات لقصائد

[1]. يورد علي الشرع أن أوّل من عنون ديوانًا هو الشاعر السوري الحلبي فرنسيس مرّاش (1836- 1873م) في ديوانه "مرآة الحسناء". (علي الشرع: فرنسيس فتح الله مرّاش ودوره في النهضة الفكرية والأدبية الحديثة، دار الكندي، إربد- الأردن، 2008م).
[2]. جميل الحمداوي: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، ع3، م25، 1997م، ص97.

بعينها، مثل "المُنصفة" وهي قصيدة لخداش بن زهير[1]، لأن الشاعر أنصف فيها قومه وأعداءهم[2]، ومثل القصيدة "اليتيمة" المشهورة، التي نسُبت إلى غير شاعر، وهي أشهر قصيدة عُرفت باسمها في الشعر العربي القديم[3]. و"الرصافية" لعلي بن الجهم[4]. لكن هذه القصائد القليلة استثناءات، لا تشكّل ظاهرة. فضلًا عن أنّ مسمّياتها لم يقصد إليها شعراؤها أنفسهم، بل تعارف عليها الناس وفقًا لأسباب معينة.

أرى أن وراء وضع العنوان جملة أسباب معنوية، ونفسية، وتجميلية، وترويجية. فالسبب المعنوي يرتبط بمضمون النص، فيكون العنوان دالًّا على المضمون حسب. والسبب النفسي مُضافًا إلى المعنوي ومواز له يرتبط بنفسية الشاعر، أو نفسية من وضع العنوان، ويبوح بحالٍ نفسية معينة أو انفعال ما تلبّس به الشاعر أثناء إنشائه النصّ، وأراد تأكيده في العنوان. والسبب التجميلي يتمثّل في السعي إلى تجميل النصّ، ومنحه بعض الرونق. أما السبب الترويجي، فهو الرغبة في جذب القرّاء إلى النصّ، بإضفاء شيء من الإبهار والجاذبية عليه. وهذه الأسباب بديهيّة، وشائعة في كل عنونة في الشعر وغيره.

تكمن أهمية عنوان القصيدة في أنه اقتصاد لغوي يمكن أن يؤدّي إلى فعالية تلقٍ عالية تسهم في المقاربة التأويلية للنص، وهو أول اتصال بين المبدع والقارئ، الذي عليه أن يقارب العنوان من مستويين: الأول بوصفه مستقلًا له دلائليته الخاصة، والآخر بوصفة مشتبكًا مع دلائلية النصّ[5]. لست هنا في معرض

---

[1]. خداش بن زهير العامري، من بني عامر بن صعصعة . شاعر جاهلي، من أشراف بني عامر وشجعانهم، كان يلقب (فارس الضحياء)، يغلب على شعره الفخر والحماسة. يقال إن قريشًا قتلت أباه في حرب الفجار، فكان خداش يكثر من هجوها. وقيل أدرك حنينًا، وشهدها مع المشركين. (الأعلام: 2\302 و الجبوري: 2\182).

[2]. محمد بن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، ص145.

[3]. دوقلة المنبجي: قصيدة اليتيمة، برواية القاضي ابن المحسن التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجّد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1974م، ص8-9. ودوقلة المنبجي هو الحسين بن محمد المنبجي، المعروف بدوقلة . شاعر مغمور، تنسب إليه القصيدة المشهورة باليتيمة، ووقعت نسبتها إليه في فهرست ابن خير الأندلسي. وهي القصيدة التي حلف أربعون من الشعراء على انتحالها، ثمّ غلب عليها اثنان هما: أبو الشيص الخزاعي، والعكوك، العباسيان، وتنسب في بعض المصادر إلى ذي الرمة، وشذ الآلوسي في "بلوغ الأرب" فجعلها من الشعر الجاهلي، وتابعه جرجي زيدان في مجلة الهلال (14-174)، وخلاصة القول أن القصيدة كانت معروفة منذ القرن الثالث الهجري عند علماء الشعر، وأول من ذهب أنها لدوقلة هو ثعلب المتوفى سنة 291هـ. (قصيدة اليتيمة برواية التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجّد)

[4]. ابن شرف القيرواني: أعلام الكلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1926م، ص23.

[5]. محمد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998م ص8.

الخوض في فلسفة العنونة، وأبعادها، فهي قضية أخذت تسترعي اهتمام بعض الباحثين منذ سنوات عدة، وشرعوا يقاربونها من منطلقات مختلفة، سيميائية، ونفسية، وغيرها[1]. لكنّي أطلّ عليها بقدر حاجتي إليها في مناقشة عناوين مراثي الشعراء للشعراء في الشعر الشّطري المعاصر، وما وراء العناوين نفسها، ووراء الأسلوب الذي صيغت وفقه، من دلالات.

إن أسلوب عنونة المراثي تبايَن وفقًا لتبايُن الاتجاهات الأدبية؛ فهو عند الكلاسيّين يختلف عنه عند معظم من جاء بعدهم، من الرومانسيين، والرمزيين، وغيرهم. فالكلاسيّون كانوا يضعون اسم الشاعر المرثيّ عنوانًا للقصيدة، وبعضهم قد يضيف كلمة "رثاء" قبل الاسم. فمثلًا كانت عناوين مراثي أحمد شوقي كالآتي: (حافظ إبراهيم، محمد عبد المطلب، إسماعيل باشا صبري)[2]. ومرثيات الجواهري عناوينها كانت: (حافظ إبراهيم، أحمد شوقي، الزهاوي، الرصافي).[3] وهكذا فعل كلٌّ من حافظ إبراهيم[4]، وخليل مطران[5]، وعمر أبو ريشة[6]، وأمين تقي الدين[7]، وكمال نصرت[8]، وغيرهم. فالعنوان عندهم مباشر، وهو ليس في المراثي المراثي وحدها، إنّما ينسحب على معظم قصائدهم، فيفصلون العنوان عن تجربة الشاعر وانفعالاته الخاصة، بعكس أكثر الرومانسيين وغيرهم من المجددين كما هو آتٍ. فالشاعر الكلاسيّ كان يكتب لغيره، ويمارس قدرًا كبيرًا من وقاره الكلاسيّ، فيبتعد عن أية (فذلكة) خارج الإطار المألوف، لا سيّما في الرثاء الذي هو مدعاة إلى مزيد من الرزانة والالتزام.

---

1. مثلًا: حسين خريوش: التسمية ماهيتها وفلسفتها وخصائصها الدلالية، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 1991م، و بسام قطّوس "سيمياء العنوان" وزارة الثقافة – الأردن، مكتبة كتانة، إربد، 2001م، و"السيموطيقا والعنونة" لجميل الحمداوي، ومحمد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي".
2. الشوقيات، المراثي، ص22، 36، 104.
3. محمد مهدي الجواهري، الأعمال الشعرية الكاملة، ص280، 286، 352، 605، 726.
4. انظر: ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه: أحمد أمين ورفاقه، دار العودة، بيروت، (د.ت)، ج1، ص139. 203.
5. انظر: خليل مطران، ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، ط2، 1975م، ج1، ص399، ص451، ص272.
6. ديوان عمر أبو ريشة، ص29، ص37.
7. ديوان أمين تقي الدين، ص229، ص242.
8. ديوان كمال نصرت: ص203، ص224، ص230، ص233.

أمّا الرومانسيون والرمزيون فلم يلتزموا بهذا الأسلوب غالبًا، بل اختاروا عناوين موحية، ترتبط بتجاربهم الشعرية، وانفعالاتهم، وفلسفاتهم الخاصة. وربما وضعوا مناصًّا تحت العنوان أحيانًا؛ يتضمن إشارة إلى أن القصيدة هي رثاء في الشاعر الفلاني. فمثلًا، نجد إلياس أبو شبكة عنون مرثية له بـ (شاعر الليالي)، ووضع تحتها مناصًا هو: "إلى روح إلياس فياض"[1]. ولك أن توازن بين هذا العنوان وعنوان آخر للكلاسيّ أمين تقي الدين، في رثاء الشاعر نفسه، فهو عنده (رثاء إلياس فيّاض)[2]. ومرثية أخرى عنونها أبو شبكة بِ بِ (الحجَر الحيّ)، والمناص: "أمام تمثال فوزي المعلوف".[3] لكنه جرى على نهج الكلاسيّين في عنونته لمرثية ثالثة سبقت هاتين زمنيًا؛ فكانت : (رثاء سليمان البستاني)[4]، والسبب – فيما يبدو – هو أنه كتب هذه هذه المرثية في زمن مبكر؛ عام (1925م)، أي كان متأثّرًا بالنمط الكلاسيّ، ولم تتعمّق النزعة الرومانسية عنده.

ومثال آخر للتجديد في عنونة المراثي، نجده عند رومانسي آخر، هو محمود حسن إسماعيل، الذي حظيت مرثيته في حافظ إبراهيم بعنوان فيه الكثير من الشعرية: (في وادي النسيان)، واضطر – بالطبع – أن يضع مناصًا تحت العنوان: "أُنشدت في مهرجان ذكرى شاعر النيل حافظ إبراهيم 1937"[5]. وليس لإسماعيل سوى هذه المرثية لشاعر في ديوانه.

أمّا "الشاعر القروي" رشيد سليم الخوري، وهو – في رأيي – الرثّاء الأكبر في الشعر المعاصر، فله ثلاث عشرة مرثية في شعراء، عدا عن مراثٍ كثيرة في غير الشعراء. فالرجل كان شاعرًا ملتزمًا بالقضايا

[1]. إلياس أبو شبكة: المجموعة الكاملة في الشعر، ديوان (من صعيد الآلهة)، ص435. وإلياس فيّاض، ؟ - 1930م، أديب لبناني، تعلم ببيروت، ثمّ بمدرسة الحقوق بالقاهرة، وكتب في مجلة إبراهيم اليازجي "الضياء"، ومجلة "البيان" في القاهرة، وتولى رئاسة تحرير جريدة "المحروسة" اليومية، ثمّ عاد إلى لبنان، فكان من أعضاء مجلس النواب، فوزيرًا للزراعة. توفي ببيروت عن نحو 55 عامًا. له ديوان شعر مطبوع. (الأعلام: 2\10. الجبوري: 1\300).

[2]. ديوان أمين تقي الدين، ص229.

[3]. إلياس أبو شبكة: المجموعة الكاملة في الشعر، ديوان (من صعيد الآلهة): ص432.

[4]. المصدر نفسه، ديوان (القيثارة)، ص119.

[5]. محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، (ديوان هكذا أغني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م، مج1، ص241.

الوطنية والاجتماعية، وكتب مقدمةً لديوانه "الأعاصير" عن شعر الالتزام[1]. ولأنه "مزيج متضارب من التقليدي والمستقل"[2]، إذ كان ينتمي إلى العصبة الأندلسية التي اتخذت الكلاسيّة الجديدة طابعا فنيًا لها، فآثرت الاعتدال في مضمار التجديد، دون الخروج من فلك القديم[3]. لقد تراوحت عناوين مراثيه بين الكلاسيّة والتجديد، وله العناوين الكلاسيّة الآتية: (رثاء شفيق المعلوف)[4]، (إيليا أبو ماضي)[5]،(ميشال معلوف)[6]، (رثاء فرحات)[7]، (في رثاء الأديب محمد علي الحوماني)[8]، (رشيد أيوب)[9]. أمّا العناوين التجديدية فهي: فهي: (كم للرثاء؟)[10]، في تأبين خليل مردم بك، و(بلبل عند جدول)[11]، في تأبين الشاعر سليم غازي[12]، و(رمز الخلود)[13]، في تأبين سليمان البستاني، و(بكى الشعر)[14]، في تأبين الشاعر حسني غراب[15]،

---

1. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص120.
2. المرجع نفسه.
3. عمر الدقّاق: القروي الشاعر الثائر، دار الأنوار، بيروت، 1971م، ص112.
4. رشيد سليم الخوري "الشاعر القروي": الأعمال الكاملة (الشعر)، جمعه وبوبه وضبطه وشرحه: مكتب التدقيق اللغوي، طرابلس، منشورات جرّوس برسّ، طرابلس، لبنان، (د.ت) ص319.
5. المصدر نفسه: ص397.
6. المصدر نفسه: ص399.
7. المصدر نفسه: ص434.
8. المصدر نفسه، ص437. محمد علي بن أمين الحوماني العاملي، 1898-1964م، أديب وشاعر ورحالة، ولد في حاروف جنوب لبنان، ونشأ بها، تتلمذ على جماعة من علماء منطقته، منهم السيد عبدالحسين شرف الدين، ثمّ هاجر إلى النجف ودرس على بعض العلماء هناك، وعاد إلى بلده، ثمّ اشتغل في التدريس في مدارس عديدة في لبنان وسوريا والأردن. أصدر مجلة "العروبة"، وأسس جمعية "الإصلاح الخيرية" ومدرستها، كان ساحر البيان، قوي الشخصية، شديد الصلات بالملوك والزعماء العرب، داعية للإصلاح والنهضة الاجتماعية، أسهم في إصدار مجلة "الأمالي"، وفي تحرير جملة من الصحف المصرية إبان إقامتة مدة هناك. طبع له: "دين وتمدين"، و "نقد السائس والمسوس"، و "المآسي"، و" أنت أنت"، وديوان "فلان". توفي في القاهرة، ودفن في بلدته حاروف. المصدر: معجم الشعراء للجبوري: 5 \141-142.
9. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة، ص586.
10. المصدر نفسه: ص223.
11. المصدر نفسه: ص349.
12. سليم غازي، 1886- 1966م، ولد في منطقة الكورة شمالي لبنان، درس في لبنان، وتخرج في الجامعة الأمريكية في كلية الحقوق، بدأ قول الشعر وهو يافع ناشئ، كتب في بعض المجلات كان من دعاة القومية، وشارك في المناسبات القومية والاجتماعية، له ديوان شعر مخطوط، وقصائد منشورة في جريدة " الصباح". معجم البابطين: 8 \ 566.
13. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة، ص446.
14. المصدر نفسه: ص505.
15. حسني رشيد جرجس غراب. (1899 - 1950 م)، ولد في مدينة حمص (غربي وسط سورية) وتوفي في سان باولو (البرازيل).عاش في سورية والبرازيل. تلقى دراسته الابتدائية في المدرسة الإنجيلية بحمص، وتلقى تعليمه الإعدادي والثانوي بالمدرسة الأمريكية بطرابلس (لبنان) وقد تخرج فيها عام 1914. عمل معلمًا في حمص 1915 وحتّى نهاية الحرب العالمية الأولى،ثمّ موظفًا في إدارة أملاك الدولة إلى أن هاجر إلى البرازيل عام 1920، حيث عمل في التجارة. انضم إلى العصبة الأندلسية منذ تأسيسها عام 1933 - وكان واحدًا من شعرائها البارزين، وظل يغذي مجلتها بشعره الوجداني والوطني والاجتماعي حتّى رحيله، وكان متحمسًا للعروبة وقضاياها، وبخاصة قضية فلسطين، كما كانت مشاركاته في المناسبات القومية ذات تأثير قوي من الناحيتين: الفنية والشخصية.منحه محفل الشرق البرازيلي وسام «روي بربوزا» - ومنحته الحكومة السورية وسام الاستحقاق من= =الدرجة الأولى، وأطلقت بلدية حمص اسمه على أحد شوارع المدينة. له قصائد منشورة متفرقة، في مجلتي: العصبة الأندلسية - والشرق (لموسى كريّم)، وله قصائد تضمنتها مصادر الدراسة. في شعره نزعة قومية متوقدة قد تتجلى في الاحتفاء باللغة والإشادة. (معجم البابطين: 6 \ 528-530).

و(النجم الجديد)[1]، في تأبين جبران خليل جبران.

خلاصة هذه العجالة، التي قُصرت على مقاربة موضوع العنونة بما له مساس بموضوع البحث والحال أنه موضوع كبير ومهمّ، أنّ عنوان المرثية يشير، إلى حد بعيد، إلى اتجاه الشاعر، محافظ هو أم مجدّد. وإن وُجدت للشاعر عناوين تتراوح بين المحافظة والتجديد، فشعره، كذلك، يتراوح بين المحافظة والتجديد، أو أنّه في مستهل تجربته الشعرية لم يتعمّق عنده الاتجاه التجديدي، أو لم يخض غماره، فكانت تظهر في نتاجه الشعري إمارات كلاسيّة على مستويات متعددة، العنونة إحداها.

7. تعدد الرثاء

تتبّعت المراثي المتوافرة بين يديّ، التي جمعتها من دواوين شعراء متبايني الاتجاهات الشعرية، ومن أزمنة مختلفة، فوجدت عند بعض الشعراء رثاءً متعدّدًا في شعراء بأعينهم، ووقفت على مراثيَ في شعراء بأعينهم رثاهم بها غير شاعر. وطفقتُ أبحث عن تعليل لهاتين الظاهرتين، فتوصلت إلى جملة من الأسباب. بعضها يمكن الجزم به، وبعضها يظلّ فرضيًا.

لا بأس قبل أن أناقش تعدد الرثاء من شاعر بعينه، وأخوض في أسباب هذه الظاهرة، من استعراض إحصائي للمراثي التي تعددت في شعراء، من القصائد المختارة لديّ. فالجواهري له مرثيتان في الرصافي، ولكمال نصرت العراقي مرثيتان، كذلك، في الرصافي نفسه. وعباس العقاد كان متميزًا في تعدد الرثاء؛ فله مرثيتان في إبراهيم المازني، ومرثيتان في حافظ إبراهيم. أمّا الشاعر القروي فله مرثيتان في شفيق المعلوف. على أنّ الشاعر الأميز في تعدد الرثاء، هو إبراهيم ناجي؛ لأنّ له أربع مراثٍ في أحمد شوقي المباين له في

[1]. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة، ص534.

الاتجاه، والعُمر، والزمن! وأرى أنّ الظاهرة عنده أميز حتى ممّا هي عند أمينة قطب[1] التي رثت أخاها سيّد قطب بعشر مراثٍ، وهو شاعر وإن غلبت عليه الكتابة النثرية في مجالات مختلفة[2]، لأنّها رثت أخًا موجّهًا أُعدم في ظروف غير اعتيادية، له نهجُه وأنصاره، فمُتوقّع أن تجدّد رثاءه سنة بعد سنة. وأتناول بعض رثائها لاحقًا.

سبب التعدد عند الجواهري في رثاء الرصافي يتضح بالرجوع إلى الديوان، والتعليقات في حاشية كل من المرثيتين؛ فواحدة منهما، وهي الرائية الطويلة، نُظمت عام 1951م في الذكرى الخامسة لوفاة الرصافي[3]. أمّا الأخرى، وهي بائية، قصيرة، فنُظمت عام 1959م، لتلقى في المهرجان الذي أقامه اتحاد الكتاب العراقيين، لإحياء ذكرى الرصافي، وذُكر في الحاشية أن الأبيات، في الأصل، مقدمة لقصيدة كان يفترض أن تكون مطولة، لكن لم يسع الشاعر أن يكملها[4]. فتعدد الرثاء هنا، إذًا، سببه احتفالي خارجي، وإن كانت له أصداء داخلية في نفس الراثي، فالشاعر لا يُتوقّع أن يبادر إلى رثاء شاعر راحل ما لم يكن يروم ذلك، محبةً أو تقديرًا، أو وفاء. ويتضح الزخم الوجداني في رثاء الجواهري للرصافي، وصدقه، عند تناول القصيدة نموذجًا لتواري الراثي في المرثي، لاشتراكهما في أحوال كثيرة.

إن ظاهرة الاحتفالات الرثائية، من تأبين، أو إحياء ذكرى، أو مهرجان وفاء، أسهمت جميعًا إسهامًا كبيرًا في رفد رثاء الشعراء للشعراء؛ فالشاعر، على الرغم من تقديره لشاعر راحل، ربما لا يبادر إلى رثائه فور رحيله،

---

[1]. أمينة قطب إبراهيم الشاذلي.(1909-2007م)، ولدت في قرية موشا (مركز أسيوط - محافظة أسيوط)، وتوفيت في القاهرة. الشقيقة الصغرى لسيد قطب.عاشت في مصر. حفظت القرآن الكريم وتلقت تعليمها في مدارس أسيوط، ثم انتقلت مع أسرتها إلى القاهرة بعد وفاة والدها، والتحقت بإحدى مدارسها الثانوية.عملت في مجال الدعوة الإسلامية من خلال جمعية الأخوات المسلمات التي ترأستها زينب الغزالي، وقد عرّضها عملها إلى السجن (1965 – 1974) لها ديوانا شعر: «رسالة إلى الشهيد» 1984، و" مع القافلة" 1999م" ولها عدد من المجموعات القصصية، منها: «تيار الحياة» و«في الطريق» و«الأطياف الأربعة» (مجموعة مشتركة مع أشقائها: سيد، محمد، حميدة)، ولها عدد من القصص القصيرة نشرت في مجلات مصرية وعربية (1947 - 1954) منها: مجلة الأديب، ومجلة الآداب، ومجلة العالم العربي. محافظة على تقاليد القصيدة العربية، من عروض خليلي وقافية موحدة. (معجم البابطين: 4\685)

[2]. له ديوان شعر بعنوان "الشاطئ المجهول" صدر سنة 1934م، ثمّ جمع عبد الباقي محمد حسين شعره، وضمّ إليه قصائد الديوان، وصدر عن دار الوفاء بالمنصورة سنة 1989م، ويُظنّ أن بعض شعره مازال محجوبًا. (معجم البابطين: 9\16).

[3]. محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص605.

[4]. المصدر نفسه: ص726.

لسببٍ ما، لكنه يفعل حين يُدعى بعد حين إلى حفلة تأبين، أو إحياء ذكرى لذلك الشاعر الراحل. وربما يرثي غير مرة، لو دُعي غير مرة. كما هو واضح في النماذج التي تناقش الآن. ولا يمكن الزعم أن الشاعر رثى لأنه دُعي، وأن رثاءه يخلو من العاطفة، بل هي – فيما أرى – محفزات للشاعر إلى أن يستحضر عواطفه الكامنة تجاه الراحل من جديد. وربما أن بعض القائمين على هذه الاحتفالات تجول في أذهانهم هذه الفكرة، فضلًا عن الغرض الأساسيّ، وهو التقدير والوفاء للراحل المعني.

أمّا مرثيتا كمال نصرت في الرصافي، فالأولى أُرتُجلت صباح يوم النعي، بحسب ما ورد في حاشية الديوان، وعنوانها يدلّ عليها، وهو: "صباح الفجيعة"[1]. أمّا المرثية الأخرى، فقد نُظمت في أربعينية الرصافي، وفق ما ورد في الحاشية، وذُكر أنها لم تُنشر في وقتها؛ لعدم إجازة الحكومة نشر أية مرثية، ثمّ نُشرت بعد سنة من ذلك التاريخ.[2] وفي هذا دلالة على مدى تأثير الرثاء، لا سيّما في شعراء ملتزمين، وأصحاب قضايا كبرى، لهم مكانتهم وأثرهم في نفوس الناس. ولو لم يكن لهذه المراثي من أثر بالغ في تحريض الناس، لما حالت الحكومة العراقية آنذاك دون نشرها.

وواضح أن حافز رثاء نصرت للرصافي كان داخليًا، أكثر مما هو خارجي، بدليل ارتجاله للرثاء صباح يوم النعي، فقد دلّ ذلك على حبّ الراثي للمرثي، وتقديره له ولمكانته الشعرية والفكرية العالية. ولا نعدم السبب الخارجي في المرثية الأخرى، سببًا إضافيًا حافزًا تمثّل في توافر الصحف والمجلات التي تتيح للشاعر نشر إبداعاته للناس في مختلف الموضوعات.

---

[1]. كمال نصرت: ديوان كمال نصرت، ص223.
[2]. المصدر نفسه: ص224.

أمّا العقّاد، فمرثيته الأولى في حافظ إبراهيم حملت عنوان "على قبر حافظ يوم وفاته"[1]، فعنوانها ينطق عنها، وهي مرثية حافزها داخلي فيما يبدو، ودالة على تقدير العقاد لحافظ إبراهيم وحبّه. أما المرثية الأخرى، فكانت في مناسبة الاحتفال بذكرى حافظ، سنة 1957م. فالدافع، هنا، خارجي أكثر مما هو داخلي. يبدو أن العقّاد دُعي إلى الاحتفال المذكور، وكان لا بدّ له من نظم مرثية يؤبّن بها حافظًا في ذكراه؛ لكن ذلك لا يعني غياب الحافز الداخلي، فهو يُستحضَر، والنفس الإنسانية هي مخزن للعواطف التي تُستدعى عند كل ذكرى.

وأمّا رثاء العقاد للمازني فله وقع خاص، لتعدده، ولشدّة العاطفة فيه، لما كان يجمع الرجلين من صداقة، بل أخوّة، وجدانية وفكرية وأدبية. فقد عنون العقّاد واحدة من مرثيتيه بـ "أخي إبراهيم"[2]، وفي هذا دلالة واضحة على ما قلت. أمّا المرثية الأخرى، وهي الأولى زمنيًا، فنظمها العقّاد فور سماع نعي المازني، وعنوانها "في يوم إبراهيم"[3]، وسبقت الإشارة إليها في مبحث "رثاء الشعراء والتطور التقني". وهناك رثاء نثري للعقاد في المازني بعنوان "سلام على إبراهيم"[4]، كتبه كذلك يوم النعي بحسب ما ورد في حاشية المصدر.

ومن نافلة القول إن حافز الرثاء العقّادي للمازني داخلي، ينطوي على حب وأخوّة، وتقارب وجداني، وفكري وأخلاقي كبير. يدلّ على هذا تعدد مراثي العقاد في صديقه الحميم، وعناوين المراثي شعرًا ونثرًا، التي تدل على المودة الخاصة بين الرجلين. فضلًا عن مضامين تلك المراثي، التي ترشح محبةً، وصدق عاطفة تجاه المازني، وأسًى كبيرًا لفقده. والأبيات الآتية من مرثية "أخي إبراهيم"، تشفّ عن كلّ ذلك[5]:

---

1. عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، ص254.
2. المصدر نفسه: ص260.
3. المصدر نفسه: ص259.
4. عباس محمود العقاد: ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت وصيدا، (د.ت)، مج2، ص846.
5. عباس محمود العقاد: ديوان من دواوين، ص260.

صَحِبنا العُمرَ عامًا بعدَ عامٍ   على الحالينِ من ضنْكٍ ورَغدِ
وبينَ تعهُّدٍ منهُ ومِنّي   وبينَ تبسُّطٍ منّا وجِدِّ
وغيّرتِ الحوادثُ كلَّ عهدٍ   سوى ما بيننا من عهدِ وُدِّ

ونأتي إلى التعدد الأميز للرثاء في شاعر بعينه، وهو رثاء إبراهيم ناجي لأحمد شوقي. الأميز لأنه أربع مراثٍ[1] ومن راثٍ مغاير في اتجاهه الأدبي للمرثي؛ فناجي شاعر رومانسي مجدّد. وشوقي شاعر كلاسيّ، ورأس الكلاسيّة العربيّة. ويمكن تعليل مراثي العقاد للمازني، بما كان بينهما من علاقة وطيدة، لكن يصعب تعليل الرثاء الرباعي لناجي في شوقي. لذلك طفقت أتحرّى السبب، وأحسب أنّني توصلت إليه، دونما جزم، في دراسة عن ناجي في آخر ديوانه، لسامي الكيالي، استوقفني فيها أمران، بنيت عليهما فرضيتي في تعدد رثاء ناجي لشوقي بالذات. الأول، ما قاله الكيالي، وهو يتحدث عن ديوان "ليالي القاهرة" لناجي، من أنه "امتداد في موضوعاته لديوانه (وراء الغمام)، لولا أنه تضمن قصائد ومقطوعات، من شعر المدح والرثاء وحفلات التكريم، وغيرها مما اقتضته طبيعة المجتمع، وهو ذو مركز في وزارة الصحة، وشاعر معروف، وكانت الواجبات والمجاملات تقتضيه أن يقول شعرًا هو ابن ساعته، لا يعبّر عن سجيّته، بقدر ما يصف هذه المهازل التي يُكره عليها الشاعر أحيانًا، وإن كان بعض هذه القصائد ترمز إلى سجيّة الوفاء نحو أشخاص أحبهم، وكانت لهم مواقف شريفة في صدّ الأذى عنه، وتقدير مواهبه، وبالإجمال هو شعر الصنعة، لا شعر الطبع"[2].

هذه المقولة، فضلًا عن أنّها تساعد في إيجاد تعليل لتعدد رثاء ناجي في شوقي، مهمّة؛ لأنّ فيها، كذلك، تعليلًا يُعتدّ به لظاهرة عزوف عدد من الشعراء عن شعر المناسبات، ومنه الرثاء، لأنهم يعدونها

[1]. إبراهيم ناجي: ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، 1980م، ص63-64، 65-66، 99-102، 103-104. والأعمال الكاملة لإبراهيم ناجي، جمع وتحقيق حسن توفيق، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، 1996م.
[2]. سامي الكيالي: دراسة عن إبراهيم ناجي، جاءت تذييلًا لديوان الأخير، ص356.

"مهازل"، تزري بشاعريتهم إن انحدروا إليها، وتصيب الطبع الشعري والصدق في مقتل. إن أُكره بعضهم على ذلك، بحكم موقعه وظروفه، فثمّة آخرون لا يرضخون لأية ظروف، ولا يتنازلون عن مبدأ ثابت عندهم، هو مناهضة شعر المناسبة. وهؤلاء هم الذين خلت دواوينهم من أي رثاء، في شعراء، أو غير شعراء.

ويهمني في هذه المقولة بشأن تعدد رثاء ناجي في شوقي، إشارة سامي الكيالي إلى حيثية الوفاء من ناجي نحو أشخاص أحبهم، لأنهم صدّوا الأذى عنه وقدّروا مواهبه. فمَن هؤلاء الذين آذوا ناجي، ومن الذين صدّوا الأذى عنه؟ دراسة الكيالي ذاتها تجيب عن هذا السؤال، وهذا هو الأمر الآخر الذي استوقفني. وهو أنّ الكيالي تطرّق إلى سهام النقد التي وُجّهت إلى ناجي أبرزها نقد العقاد، ونقد طه حسين الذي نقده نقدًا قاسيًا جدًا، كاد ناجي معه أن يبرح عالم الشعر لولا أن طه حسين عاد وطيّب خاطره، وأوضح له أن نقده له هو من النوع البنّاء لا الهدّام[1]. أمّا العقّاد فاتهمه بالسرقة من أبيات له، وقال إن أقبح ما في ديوان "وراء الغمام" هو جرأة صاحبه على السرقة، ثمّ ذكر موضع السرقة، بحسب ما رأى هو. ووصف العقاد شعر ناجي في تلك الأبيات بالفهاهة الخاوية[2].

يبدو أن اتهام العقّاد القاسي، ونقده اللاذع، ترك أثرًا سيئًا ومؤلمًا في نفس ناجي الذي لا يستطيع أن يقارعه، وهو من هو في المناظرة والجدال والقوة المعرفية واللغوية. ربما أنّه كان يحاول أن يوجعه بوسيلة أخرى، بأن يطيل ويلحّ في تبجيل شخص كان العقاد يناوئه ويحقد عليه بصفة شخصية، هو شوقي. ربما كان شوقي ممن يشجعون ناجي، ويصدّون عنه الأذى، لأنه رأَسَ جماعة "أبوللو"، على كلاسيّته، مدّةً، ويبدو أنه كان يحنو على أعضائها ويشجعهم، ويأخذ بأيديهم، على الرغم من مغايرتهم لنهجه، فاستحق الوفاء من ناجي وفاء لعله انطوى على رغبة في إثارة غيظ العقّاد.

---

1. سامي الكيالي: دراسة عن إبراهيم ناجي، في تذييل الديوان: ص350.
2. المصدر نفسه: ص349 -350.

كان ذلك تعدّد الرثاء من لدن شاعر بعينه تجاه شاعر بعينه أيضًا. فماذا عن تعدّد الرثاء في شاعر بعينه من شعراء كُثر؟ لعلّ تعليل هذه الظاهرة أسهل من تعليل سابقتها. فباستعراض سريع يتوصل البحث إلى أن الشعراء الذين تعدّد الرثاء فيهم، وكثُر كثرة لافتة، هم الشعراء الكِبار، زعماء مدارسهم، الذين طبّقت شهرتهم الآفاق، وملأوا الدنيا، وشغلوا الناس، من أمثال شوقي، وحافظ إبراهيم، وخليل مطران، والرصافي، والزهاوي، وغيرهم. فمثل هؤلاء يبادر الشعراء إلى رثائهم لأسباب عدة، تجتمع ولا تتفرق، فمنها التقدير والاعتراف بالمكانة والتفوّق. ومنها الوفاء بسبب ما قدّموا للأدب والمجتمع والحضارة، ومنها كثرة ما أُقيم من حفلات التأبين لإحياء ذكراهم، ممّا يستدعي أن تكثر قصائد التأبين والذكرى فيهم، ومنها تنافس الشعراء في رثاء مثل هؤلاء الأعلام، وسعي كل واحد إلى أن يكون له اسم في سجّل الرثاء لشاعر عظيم، وثمّة أسباب أخرى قد تكون شخصية وخاصة، تتصل بعلاقة ما بين الراثي والمرثي.

وفي وقفة إحصائية سريعة عند ما توافر لديّ من مراثٍ، جمعتها، ثمّ اخترت منها النصوص التي كانت ميدان هذه الدراسة، لاعتبارات موضوعية وفنية، نجد أن "شوقي" هو الأبرز في كثرة عدد المرثيات فيه. وقد اخترت منها ثلاث عشرة. يليه حافظ إبراهيم بتسعٍ. ثمّ الرصافي بأربعٍ. والمازني بأربعٍ، انفرد بها العقّاد. والزهاوي بثلاثٍ. وكلٍّ من البارودي، وإسماعيل صبري، وخليل مطران، وسليمان البستاني، وجبران، وميشال المعلوف، وفوزي المعلوف، ورشيد أيوب، بمرثيّتين.

لا يعني هذا أن الباحث، لو تحرّى وبحث، لا يقع على مراث كثيرة في شعراء آخرين، أو في من ذُكروا، بما قد يفوق ما قيل في شوقي وحافظ، لكن يكون ذلك عند شعراء مغمورين، أو ممّن ليس لهم القيمة الإبداعية والريادية التي للشعراء المختارين في هذه الدراسة.

8. الطول والقِصَر

خرجت، بحسب تفحّصي للمراثي المختارة، وموازنتي بينها، وتتبّع ظروف نظمها، بنتيجة مفادها أن ثمّة أسبابا وراء طول المراثي في الشعراء أو قصرها، وليست هي مسألة عشوائية وفْق المزاج الشعري، ولا تخضع لتأطير ما، لا سيّما إن طول الرثاء وقصره ليس أمرًا متباينًا من شاعر إلى شاعر حسب، فلو قُصر الأمر على ذلك لنُظر إلى المسألة من زاوية اختلاف الأسلوب الشعري من شاعر إلى شاعر. لكن ذلك موجود عند الشاعر الواحد، فمرثياته تتباين طولًا وقصرًا، في شعراء مختلفين، أو في شاعر بعينه لو رثاه بغير مرثية. فما أسباب هذا التباين بين المراثي طولًا وقصرًا؟

قبل الخوض في محاولة معرفة الأسباب، نلقي نظرة على مجموعة المراثي المختارة، ونضع بعضها على رسم بياني ذهني، لنوازن بينها طولا وقصرًا، ونلحظ التباين في ذلك. وبدايةً أركّز على التباين عند الشاعر الواحد في رثائه لشاعر بعينه، ثمّ في رثائه لشعراء مختلفين. ثمّ أتطرق إلى التباين بين شعراء مختلفين في رثائهم شاعرًا بعينه طولًا وقصرًا، وفي رثائهم شعراء مختلفين.

فالعقاد، مثلًا، في رثائه المازني، تباينت مرثيتاه طولًا وقصرًا؛ فمرثاته "يوم إبراهيم"، تَعُدّ تسعة أبيات، أمّا التي عنوانها "أخي إبراهيم"، فستة وعشرون بيتًا.

أمّا مراثي إبراهيم ناجي الأربع في شوقي، فالأولى "رثاء شوقي"، وتلا العنوان مناص جاء فيه: "أُلقيت على قبر فقيد الشعر"، فجاءت في اثنين وعشرين بيتًا[1]. أمّا مرثاة التأبين ."هبة السماء"، ومناصها: "ألقيت في حفلة تأبين المرحوم أحمد شوقي بك بمسرح حديقة الأزبكية"، فهي ثمانية وثلاثون بيتًا[2]. أمّا

1. ديوان إبراهيم ناجي، ص63-64.
2. المصدر نفسه: ص65 -66.

الثالثة "ساعة التذكار"، وتلا العنوان المناص الآتي: "ألقيت في حفلة الذكرى التي أقامتها جماعة الأدب المصري بالأسكندرية لمرور عام على وفاة المرحوم أحمد شوقي بك"، فعددها خمسة وأربعون بيتًا(1). والمرثاة الأخيرة "دين الأحياء"، المتلوّة بـ: "ألقيت في حفلة مسرح رمسيس بالقاهرة لذكرى العام الأول على وفاة المرحوم احمد شوقي بك"، فثلاثة وعشرون بيتًا(2).

وبقليل تأمّل في أعداد أبيات هذه المراثي الأربع، يتسنّى للباحث أن يقف على أسباب التباين بينها. فالأولى كانت يوم دفن شوقي وأُلقيت على قبره، فليس المقام مقام إطالة. أمّا الثانية، وهي المؤبّنة، فطالت بالنسبة للأولى، لأنّ المقام يسمح بالإطالة، لكن دون مبالغة، فالمُحتمل أن تلك الحفلة حشدت كثيرًا من الشعراء والخطباء، فاستدعى ذلك بعض الاختصار. وبما أن ناجي يغلب عليه النفس الطويل في الشعر، يمكن القول إنه اختصر إلى حد ما في مرثيته هذه. أمّا الثالثة فألقاها بدعوة خاصة من الإسكندرية في الذكرى السنوية الأولى، فكانت الأطول، لأن المقام مقام إطالة، وهي دعوة خاصة إلى مدينة أخرى، فهذا استدعى مشاركة مطولة. لكنّه في الأخيرة، وهي في الذكرى السنوية الأولى، اختصر اختصارًا لافتًا، ربما لأنّه استنفد طاقته الشعرية والرثائية في المرثية السابقة ، التي لم يفصلها عن هذه زمن طويل، فكلتاهما في السنوية الأولى.

كانت تلك نماذج من تباين المراثي طولًا وقصرًا لشاعر في شاعر بعينه. أمّا التباين في مراثي شاعر واحد في شعراء مختلفين، فالشاعر القروي رثى شعراء بما يمكن أن أسميه نسبيًا مطولات، ورثى آخرين بما يشبه المقطوعات؛ فمرثاته في فوزي المعلوف ستة وستون بيتا(3)، وسبب طولها، في رأيي، مكانة

1. ديوان إبراهيم ناجي: ص99 -102.
2. المصدر نفسه: ص103 -104.
3. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة، ص501 -504.

المعلوف الإبداعية والشخصية عند القروي، ولأن القروي اتخذ هذه المرثية سبيلًا للاندغام النفسي مع المرثي، والتواري في شخصيته، والوقوف وقفات فلسفية عميقة حيال الموت.

وأطال القروي، كذلك، رثاءه لسليمان البستاني، إذ بلغت مرثيته فيه اثنين وخمسين بيتًا[1]، يبدو لمكانة البستاني عند القروي، ولأنها، كذلك، كانت مشروع استثمار أخلاقي وإنساني، هاجم القروي من خلاله المدنية المادية الحديثة، كما سيمرّ. وفعل، كذلك، في مرثيته لإيليا أبي ماضي، التي بلغت ثلاثة وأربعين بيتًا[2]، وكانت مسرح استثمار قومي لافت للرثاء. والأمر ذاته في مرثيته لخليل مردم ذات التسعة والأربعين بيتًا[3].

أمّا القصائد التي لم يستثمر القروي فيها الرثاء لأمر ما، فالقصر فيها لافت. فمرثيته في إلياس فرحات ثمانية أبيات فقط[4]، أي هي مقطوعة لا أكثر. ومرثيته في محمد علي الحوماني، عشرة أبيات حسب. والأعجب أن رثاءه لجبران لم يزد على ستة عشر بيتا! على الرغم مما لجبران من قيمة ومكانة بين المهجريين. وزادت مرثيته في صديقه سليم غازي قليلا على هذه المراثي، فجاءت في ثلاثة وعشرين بيتًا، لأنه استرسل قليلا في ذكريات الصبا معه.

أخلص من استعراضي لمراثي القروي في شعراء مختلفين، وتباينها طولًا وقصرًا، أن السبب الأساسي كان تحقق استثمار الرثاء من عدمه، قبل أن يكون مكانة الشاعر وأهميته، وإن كان من شأن استثمار الرثاء

---

1. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة: ص446 – 449.
2. المصدر نفسه: ص397 – 399.
3. المصدر نفسه: ص223 -225.
4. المصدر نفسه: ص434.

أن يرتبط غالبًا بأهمية الشاعر ومكانته، إلّا في حال جبران، فلم يستثمر القروي رثاءه لسبب ما. أما رثاؤه القصير لفرحات، فسوّغه في مطلع المرثية، وقال[1]:

على قدْرِ سنّي لا شعوريَ خُذْ منّي	**قضى معكَ الشعرُ المعبّرُ عن حُزني**
تضاعف بعد الفرقةِ الحبُّ بيننا	**وفي القُربِ ما يُنئي وفي البعدِ ما يُدني**

فجليٌّ أن تقدّم العمر بالشاعر، وربما اعتلال صحته، كانا وراء قصر هذه المرثية. فهي، على الرغم من قصرها، بديعة، لا سيّما المطلع والبيت الذي يليه.

والجواهري من الشعراء الذين امتازوا بالقصائد الطوال عمومًا[2]، وبالمراثي الطوال أيضًا؛ فمرثيته في الرصافي مئة وخمسة عشر بيتًا[3]، وهي من أطول المراثي المختارة لديّ، ولا تسبقها إلا مرثية مطران في حافظ إبراهيم. أمّا مرثية الجواهري في أحمد شوقي، فسبعة وثمانون بيتًا[4]. تليها مرثيته في حافظ إبراهيم، في ثلاثة وخمسين بيتًا[5]. وله مرثية في الزهاوي في ثلاثة وثلاثين بيتًا.

وبالرجوع إلى المناقشة التي أجريتها ضمن عنوان "حلول الراثي في المرثي"، وتأتي لاحقًا، والتي درست فيها مطولتيّ الجواهري هاتين، في الرصافي وشوقي، نموذجًا لحلول الراثي في المرثي، أو تواريه خلفه، يتضح سبب طولهما، فالشاعر الذي يتوارى، غالبًا يسترسل ويطيل؛ لأنه ينضح من نفسه، وانفعالاته الخاصة وتجاربه الشخصية، ويسقطها على المرثي متواريًا خلفه. ولم يفعل الجواهري هذا في رثائه للزهاوي، فكان أن جاء الرثاء قصيرًا نسبيًا، بالقياس إلى مراثيه الأخرى.

---

1. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة، ص443.
2. علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري، ص20.
3. محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص605 -609.
4. المصدر نفسه: ص286 -290.
5. المصدر نفسه: ص280 – 282.

ويرى الباحث، أحيانًا، أنّ السبب وراء طول الرثاء هو أهمية الشاعر ومكانته وشهرته، وكذلك العلاقة الخاصة التي تربطه بين الشاعرين؛ فحين يرثي خليلُ مطران، مثلًا، شوقي بمئة وتسعة أبيات[1]، بإزاء خمسة أبيات في عبد الحميد الرافعي[2]، فإنّ التباين في عدد الأبيات يعكس التباين بين الشاعرين في الأهمية والمكانة والشهرة، عند مطران، في الأقلّ، والعلاقة بينهما، فبدوي الجبل رثى الرافعي بأربعين بيتًا فيها تقدير كبير لشاعريته[3]. وحين يرثي مطرانُ حافظ إبراهيم بمئة وثمانية وستين بيتًا[4]، فربما نعرف مَن الشاعر الأثير عنده. لا سيّما أنه عاد ورثى حافظًا واستذكره في رثائه لشوقي كما سلف. ولا أغفل هنا قوة الوارد الشعري عند الشاعر ساعة الرثاء، وأرى، كذلك، أن له ارتباطًا بما للمرثي من حظوة عند الراثي.

يجدر بي، بعد أن عرضت لأطول المراثي وقبل أن أبرح هذا المبحث، أن أعرض للمرثية الأقصر، مرثية مصطفى وهبي التل "عرار" في إبراهيم طوقان في ثلاثة أبيات، وهي على الأغلب مشروع قصيدة لم تتمّ، لكن ما دامت أُثبتت في ديوان الرجل فسنقاربها على أنها مرثية قائمة بذاتها. وهي[5]:

أحقًّا قد قضى نحبَهْ ... وفارقَنا ولمْ يأبَهْ
كأنّا مـــــا عـــــــرفناهُ ... ولا سبقتْ لنا صُحبَهْ
وأنّ "عُريبَ" تبكيهِ ... و "فدوى" دأبُها ندْبَهْ

[1]. خليل مطران: ديوان الخليل، ج1، ص86.

[2]. المصدر نفسه، ص451. وعبدالحميد بن عبدالغني الرافعي. (1859 – 1932م)، ولد في مدينة طرابلس (شمالي لبنان) وفيها مات بعد أن عاش زمنًا في مصر، والآستانة، وفلسطين، والحجاز. كان أبوه من كبار علماء طرابلس وقد رعاه في نشأته، ثمّ تلقى دروسه في المدرسة الأولية الرسمية، ، كما درس على حسين الجسر ومحمود نشّابة. رحل إلى مصر وجاور في الأزهر خمس سنوات، قصد بعدها الآستانة ليستكمل دراسته في كلية الحقوق. عين «وكيل نيابة») في طرابلس، وظل في وظيفته عشر سنوات، وحين صدر إليه الأمر بالانتقال إلى مدينة بنغازي ليشغل الوظيفة نفسها أبى، وعاد إلى الآستانة واجتاز امتحانًا في الإدارة عين على أثره قائم مقام لقضاء الناصرة (فلسطين)، وقد شغل هذا المنصب في مدن مختلفة من الخلافة العثمّانية عشرين عامًا، ثمّ أحيل إلى التقاعد أوائل الحرب العالمية الأولى. كان هواه السياسي/ الديني عثمّانيًا مع دولة الخلافة والوحدة الإسلامية، فلما آلت السلطة إلى حزب الاتحاد والترقي الذي قاد حركة التتريك عارضه الرافعي فقبض عليه وحبس ونفي.. وبعد الحرب العالمية الأولى ارتفعت قصائد عبدالحميد الرافعي تدعو أحرار العرب إلى اعتناق الوحدة وتحقيقها. له ديوان بعنوان "ديوان عبد الحميد الرافعي". اهتم بتصوير أحداث عصره: السياسية والاجتماعية، ووصف طبيعة وطنه. (الأعلام: 3\287. الجبوري: 3\94).

[3]. بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد): ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، 1978م، ص276.

[4]. خليل مطران: ديوان الخليل، ج1ص399 -409.

[5]. مصطفى وهبي التل "عرار": عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم زياد صالح الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1998م، ص147.

إنّها، على قصرها، يشيع فيها صدق العاطفة. فالتساؤل الذي دلف إلى المطلع به، كان مشبَعًا بأسى واضح، وانطوى على اضطراب الصدمة، فكأنّه غير مصدّق أن طوقان قد فارق الدنيا. وكذلك أسلوب العتاب للراحل "وفارقنا ولم يأبه"، وعتاب الميت على رحيله يكشف دائمًا عن أسى كبير. سبب هذا العتاب الحزين، هو أن طوقان كان ثالث ثلاثة، جمعهم النضال الوطني، مع عرار، والثالث هو صبحي أبو غنيمة. أمّا أبو غنيمة فقد سافر إلى ألمانيا، بعد أن سجنه الفرنسيون مدة في دمشق بإيعاز من الإنجليز[1]، فترك الهمّ النضالي، ربما يائسا من جدواه. أمّا إبراهيم طوقان فقد غيّبه الموت مبكرًا، وعند فقدهما "شعر عرار أنه ظلّ في ساحة النضال وحيدًا".[2] وقد عبّر عن ذلك في قصيدته "بقايا ألحان وأشجان"، فقال[3]:

أين الأمينُ؟ لقد شالت نعامتُه	**وأصبحَ اليومَ يالله! ألماني**
لا زرتُ قبركَ تحدوني ...	**ولا رثيتُك إبراهيمَ طوقانِ**
نحن الألى قد وفينا في مودّتِنا	**يومَ الرّفاقِ تنادوا يا لقحطانِ**

ففي الشطر الثاني إشارة مهمة، هي أن عرارًا بقوله " ولا رثيتك .." كأنّه لا يعدّ الأبيات الثلاثة السابقة مرثيةً، ربّما لقلتها في مقام رثاء راحل كإبراهيم طوقان، وهو الشاعر الفذّ، الذي يجمع عرارًا به الأدب والنضال والصداقة. لكن على صعيد البحث، فهي أبيات في الرثاء.

ونجد عرارًا في أبياته الثلاثة يقدّم فلسفة سريعة للموت والحياة، مفادها أن الحياة بمثابة الوهم، والموت ينبّه الإنسان على هذا الوهم، كما في قوله: "كأنّا ما عرفناه ولا سبقت لنا صحبه". وفي البيت الأخير كأنه يستحضر فاجعة الخنساء، وكل حزنها وبكائها، على أخيها صخر، حين يقول: "وفدوى دأبها ندبَه".

---

[1]. مصطفى وهبي التل "عرار": عشيات وادي اليابس: ص413.
[2]. الرباعي، عبدالقادر: عرار، الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، 2002م.ص305.
[3]. مصطفى وهبي التل "عرار":عشيات وادي اليابس، ص415.

أمّا تعليل القصر اللافت جدا لهذه المرثية، فيرى عبد القادر الرباعي أنّ عرارًا كان مشغولًا عن رثاء صديقه بالهم الوطني الذي ملك عليه لبّه ومشاعره وكيانه[1]. وأرى أن لذلك ارتباطًا بطبيعة عرار التي انطوت على كثير من الإحباط اضطره إلى الهروب إلى كأس الخمر، وخباء النّوَر[2]. وبما أنّ الشعر كان "ينثال من أعماقه الذاتية انثيالًا، فيعبّر عنها تعبيرًا حادّاً مؤثّرًا"[3]، وهو شاعر متمكّن من أدوات صناعته، ويعتني باللفظة عناية كبيرة، ويتعامل مع اللغة تعاملًا مدروسًا ومقصودًا[4]، لهذا فإنّ لقصر المرثية سببًا ربما ربما تعدّى الانشغال بالنضال إلى كونه هاجسًا فلسفيًا وجوديًا؛ ربما رأى أنّ إبراهيم طوقان قد حصل على الخلاص بموته، وهو ما كان ينشده عرار أيضًا، وحاله هي ما ذكرنا، لا سيّما في المرحلة الأخيرة من عمره، بعد إدمانه الخمر، وكرهه الحياة، وهيمنة المرض واليأس عليه[5]، فرأى أن لا داعي لرثاء صديقه والتفجّع عليه برثاء تقليدي طويل، أو بأي رثاء، بالنظر إلى أنه لم يعدّ أبياته فيه رثاء. لهذا نجد عرارًا بنى رثاءه على تساؤل امتد على الأبيات الثلاثة كلها، فهو يتساءل: هل حقّا إن إبراهيم قد نال الخلاص وفارقنا، ولم يصحبنا معه؟ وهل حقًّا إن ابنته عريب وأخته فدوى تبكيانه؟ ألا تعرفان أنه نال الخلاص وارتاح؟

ثانيًا: الموضوع والفن

توطئة:

لقد أخذت باقتراح أستاذي المشرف في عدم الفصل بين التناول الموضوعي والتناول الفنّي، وأن تكون الدراسة الفنية في ضميمة الدراسة الموضوعية غير مستقلة عنها بل ومكمّلة لها. لأنّه ينأى بالبحث عن تكرار

---

[1]. عشيات وادي اليابس: ص 34، وعبد القادر الرباعي: عرار الرؤية والفن، ص305.
[2]. عبد القادر الرباعي: عرار الرؤية والفن، ص130.
[3]. عشيات وادي اليابس: ص57.
[4]. المصدر نفسه: ص60-61.
[5]. عشيات وادي اليابس، جمع محمود المطلق، ط1، 1954م، ص13.

الشواهد والنصوص؛ بحيث يورد الباحث النص الممثِّل مرة واحدة، فيناقشه موضوعيًا في مظانّه، ثمّ يلتفت إليه التفاتة فنية، ذات صلة بالموضوع. أي يجعل الجانب الفني في خدمة الجانب الموضوعي، أو ظلّا له، أسميه، إنْ يجز لي، تحليل الظلّ. فلا يكون التناول الفني مجرد دراسة منفصلة، تتضمّن المفردات الفنية المعتادة من صورة ولفظة وغيرها، وعليها بأمثلة من النصوص المتوافرة. إنّ هذا – في رأيي – لا يخدم البحث الأساسي، بقدر ما يخدم تلك المفردات الفنية، التي يجب أن تكون وسيلة للتحليل لا غاية له.

مسألة أخرى أشير إليها هي أني لم أصبّ النصوص المختارة في عناوين جاهزة ومحددة مُسبّقًا، لأنّ هذا يجعل من البحث محاولة لتكييف النتاج الإبداعي مع العنوان، وربّما حشره قصرًا في مساحة ليست له، وما سينجم عن ذلك من التكلّف وعدم الدقة، واللجوء إلى التعميم والإجمال، على حساب التحديد والتفصيل. لهذا اخترت عناوين الدراسة الموضوعية على وفق معطيات النصوص، أي؛ جعلت الموضوعات تختار عناوينها. لكن ضمن محدِّدات تفرضها طبيعة الدراسة، أي؛ عمدت إلى قضايا متصلة بصلب الموضوع رثاء الشعراء للشعراء، وليس الرثاء عامّة، واجتهدت في عناوين رثاء الشعراء للشعراء أن أختار ما رأيته الأعمق، والأكثر ارتباطًا بأهمية الشعر والشاعر، والأجدّ على الصعيد البحثي، كي يتسنّى لهذا البحث أن يقدّم إضافة، فكانت عناوين كما يأتي.

1. رثاء الشاعرِ الإنسانِ أم الإنسانِ الشاعرِ؟ :

سبق أن ألقيت ضوءًا على هذا الموضوع في مناقشتي لقضية التقليد والتجديد في الرثاء الشّطري المعاصر، وخلصت إلى أن المرثية المعاصرة احتفت غالبًا بشاعرية الشاعر أيّما احتفاء، وجعلتها المحور الذي تدور حوله كل حيثيات الرثاء، من فضائل ومناقب وسيرة حياة، وغيرها، على العكس من المرثية القديمة التي لم تلتفت إلى شاعرية الشاعر المرثي، بل تتمحور حول فضائله الإنسانية ومناقبه الاجتماعية.

وكان الهدف من هذا تحرّي عناصر التجديد في الرثاء المعاصر للشعراء، وكيف انماز عن الرثاء القديم. لهذا وقفت عند بعض النصوص الرثائية المعاصرة، وبيّنت بإجمال أنها تشتمل على احتفائية كبيرة وبارزة بالشاعر المرثي بدون تعمّق بتفاصيلها ودراستها، والخروج بنتائج واضحة، وهو ما سأتلافاه هنا.

وبما أنّ الاحتفاء بشاعرية المرثي من السمات الأساسية للمرثية الشّطرية المعاصرة، فإن عدم توافرها في مرثية تنتمي إلى هذه الفئة له دلالة ما هي التي أسعى إلى استجلائها ما وسعني الجهد، بالموازنة بين مرثيتين لشاعر بعينه في شاعرين راحلين، إحداهما تشتمل على الاحتفاء بشاعرية المرثي، والأخرى تخلو منها، أو في كليهما احتفاء، لكن في مستوى متباين لافت قلّة وكثرة، و\ أو عمقًا وسطحية.

بحث هذا الموضوع ينطلق من واقع أن رثاء الشاعر في الشاعر استثنائي وخاص، كما سبق، فالفكرة المهيمنة على ذهن الشاعر الراثي، وإحساسه، وعلى أسلوبه وأدواته الفنية، هي شاعرية المرثي، أو هكذا نفترض في الأقلّ. من هنا يستمد هذا الرثاء استثنائيته وخصوصيته، فهو رثاء الشاعر الإنسان، في المقام الأول، قبل أن يكون رثاءً للإنسان الشاعر؛ يقول شوقي في حافظ إبراهيم[1]:

قد كنتُ أوثرُ أن تقولَ رثائي ... يا منصِفَ الموتى من الأحياءِ
لكنْ سبقتَ، وكلُّ طولِ سلامةٍ ... قدَرٌ، وكلُّ منيّةٍ بلِقاءِ
الحقُّ نادى فاستجبتَ، ولم تزلْ ... بالحقِّ تحفلُ عندَ كلِّ نداءِ
وأتيتَ صحراءَ الإمامِ تذوب من ... طولِ الحنينِ لساكنِ الصحراءِ [2]
فلقيتَ في الدارِ الإمامَ محمّدًا ... في زمرةِ الأبرارِ والحنفاءِ
أثرُ النعيمِ على كريمِ جبينِهِ ... ومراشدُ التفسيرِ والإفتاءِ

[1]. الشوقيات (المراثي) ج3: ص22.
[2]. صحراء الإمام: المقبرة التي دُفن فيها حافظ إبراهيم، وهذه الصحراء تُنسب إلى الإمام الشافعي رحمه الله لوقوع ضريحه في نطاقها. (المصدر نفسه).

في هذه الأبيات وما بعدها حتّى البيت الثالث عشر لا نجد أية مفردة تنطق بشاعرية حافظ. الحاضر هو حافظ الإنسان العزيز الراحل، لا الشاعر العزيز الراحل. ومطلع القصيدة، على جماله وسبكه الرائع، ومعناه المدهش، يتضمّن مبالغة كبيرة تدفع المرء بعد قليل تأمّل إلى أن يطعن في صدقه، وأنّه محض معنى جميل؛ فالإنسان لا يؤثر أن يسبق إليه الموت قبل صديقه إلّا في أحوال نادرة، ولا أظنّ أن "شوقي" كان ممن يعيش هذه الأحوال، فالرجل صاحب دعة في العيش، وحفاوة من الجميع، ومكانة أدبية واجتماعية يتمناها كلّ أحد، وهو رجل "مفرطٌ في حبّ نفسه، شديد الولع بها، .. هيوبٌ من أن تعتريها الأيام بمكروه"[1]. مَن هذا شأنه فلا فلا يؤثر الموت، لكنه معنى جميل عرض له، وما أحبّ أن يهدره، حتّى إن كان في الأمر مجازفة تتمثّل باحتمالية اتهامه بعدم الصدق للمبالغة الشديدة.

وقد التفت إلى هذا الأمر مدير مكتبه أحمد محفوظ، في كتابه "حياة شوقي"، حيث يقول تعليقًا على مطلع مرثية شوقي في حافظ: "ولو كنت تعلم ما أعلمه من حرص شوقي على الحياة وكرهه للموت غاية الكره، وبغضه لذكره بغضًا قاتلًا، لفزعت معي. ولكنه المرض الذي ألهمه هذه الفلسفة"[2]. فهو ينقل عنه قوله في حال مرضه: "أصبحت لا أخاف الموت وكنت أخافه، فليس لي في هذه الدنيا ما أعمله، لقد فقدت كل أسباب حياتي ..".[3] وهذا التغيّر في طبيعة شوقي الكارهة للموت، جرّاء المرض والانكسار النفسي الذي أحدثه في في كيانه، يجعل نظرتنا إلى مطلعه الرثائي في حافظ نظرة مختلفة، خصوصًا إذا ما عرفنا أنه لحقه إلى دار الحق بعد ثلاثة أشهر حسب[4].

1. عبد العزيز البشري: في المرآة. الفصل الخاص بشوقي. في طه وادي: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص218.
2. أحمد محفوظ: حياة شوقي، ص165-166.
3. المرجع نفسه: ص191.
4. المرجع نفسه، ص165.

وليس غرضي الأساسي، هنا، تبيّن مدى صدق شوقي في رثائه حافظًا، بقدر ما أحاول أن أتلمّس أن شاعرية حافظ، في مقام أوّل، لم تكن حاضرة عند شوقي حين شرع في رثائه. أول مفردة تنطق بحافظ الشاعر نطالعها في البيت الرابع عشر، الذي أورده وأورد أبياتًا بعده، لتعزيز الفكرة التي أذهب إليها. يقول شوقي[1]:

بالأمسِ قد حلّيتني بقصيدةٍ ... غرّاءَ تحفظُ كاليدِ البيضاءِ
غيظَ الحسودُ لها وقمتُ بشكرِها ... وكما علمتَ مودّتي ووفائي
في محفلٍ بشّرتُ آمالي بهِ ... لما رفعتَ إلى السماءِ لوائي
يا مانحَ السودانِ شرخَ شبابِهِ ... ووليَّهُ في السّلمِ والهيجاءِ
لما نزلتَ على خمائلِه ثوى ... نبْعُ البيانِ وراءَ نبعِ الماءِ
قلّدتَه السيفَ الحسامَ، وزدتَهُ ... قلمًا كصدرِ الصعدةِ السمراءِ [2]
قلمٌ جرى الحقبَ الطوالَ فما جرى ... يومًا بفاحشةٍ ولا بهجاءِ
يكسو بمدحتِه الكرامَ جلالةً ... ويشيّعُ الموتى بحُسنِ ثناءِ

أول احتكاك بشاعرية الرجل في هذا الرثاء، إذًا، هو الإشارة إلى القصيدة التي ألقاها حافظ مبايعًا شوقي بإمارة الشعر؛ وهو احتفاء بشاعرية الراثي قبل شاعرية المرثي. ثمّ يشير شوقي إلى حسّاده والحاقدين عليه، فيخرج عن الرثاء إلى غيره، والأهم يخرج من الإشادة العارضة إلى ما دونها. ثمّ يضطره معنى جميل آخر أن يحتفي بشاعرية حافظ، وذلك قوله: "ثوى نبع البيان وراء نبع الماء". ثمّ يشيد في البيتين الأخيرين بشاعرية الرجل، لكنها إشادة سطحية؛ فحافظ إلى هذه المرحلة من هذا الرثاء هو مجرد شاعر ينأى عن الفاحشة والهجاء، وهو يحسن مدح الكرام، ورثاء الموتى بحسن ثناء. فأين تميّز حافظ الشعري في كل ذلك؟!

---

1. أحمد شوقي: الشوقيات (المراثي)، ص23.
2. الصعدة: قناة الرمح ينبت عودها مستويًا. (الشوقيات: ص23).

الغريب أنّ شوقي، بعد ذلك، يستنفد عشرة أبيات من القصيدة في الإشادة بمدينة الإسكندرية وكورنيشها، حيث كان يستجمّ حين نظمه المرثية. فجاءت، بحسب يحيى حقّي، " كسبيل عيسى في فجاج الماء، لا لشيء إلّا لأنّ الناس تحدثوا عنه – يقصد الكورنيش– لأنه جديد عليهم، وقد أجد علاقة بين أي شيء وأيّ شيء إلّا علاقة بين حافظ والإسكندرية، أو بين موته والكورنيش"(1).

ثمّ نجد شوقي يفضي من إشادته الطويلة بمدينة الإسكندرية إلى استنطاقها إن كانت قد ذخرت الدموع على رحيل حافظ، يقول:

ماذا حشدتِ من الدموعِ لحافظٍ ... وذَخرْتِ من حُزنٍ له وبُكاءِ؟
ووجدتِ من وقْعِ البلاءِ بفقْدِهِ ... إنّ البلاءَ مصارعُ العظماءِ
الله يشهدُ قد وفيتِ سخيّةً ... بالدمع غير بخيلةِ الخطباءِ

إنّ شوقي ينهك مرثيته بعشرة أبيات في تمجيد الإسكندرية ليصل إلى هذه الأبيات الثلاثة! وكان يكفي المدينة بيتان أو ثلاثة، لولا أنّ شوقي شاعر يستعرض براعته في الإحاطة الشعرية في كل موقف، حتّى في المواقف التي تستدعي منه أن يركّز على غرض واحد. لكن مراثي شوقي هي ذخيرة من التاريخ، والقصد منه هو التأريخ، وهذا سرّ رثائه الكثير، ومن يسلك هذا الطريق عادة، فلا يأمن من التعثّر والانزلاق(2).

يبدو أن شوقي يدرك أنه تأخّر في الإشادة بشاعرية صديقه، وأنه سيكون مرمى سهام النقد إن لم يفعل، فيشرع في هذا على مدى سبعة أبيات. منها:

هتفَ الرواةُ الحاضرون بشعرِهِ ... وحدا به البادون في البيداءِ

---

1. يحيى حقي: مقال (مراثي شوقي)، ضمن كتاب طه وادي، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص283.
2. المرجع نفسه.

لبنانُ يبكيه، وتبكي الضادُ من حلبٍ إلى الفيحا إلى صنعاءِ
يا حافظَ الفصحى، وحارسَ مجدِها وإمامَ من نَجَلتْ من البلغاءِ [1]
ما زلتَ تهتفُ بالقديم وفضلِهِ حتّى حميتَ أمانةَ القُدماءِ
جدّدتَ أسلوبَ "الوليدِ" ولفظَهِ وأتيتَ للدنيا بسحرِ "الطائي"

هذه احتفائية كبيرة، وإشادة رفيعة، لكنّها أتت متأخرة، حتّى ظنّ المرء أنها لن تأتي. وما يلفت فيها أن شوقي خصّ بلاد الشام بالذكر بلادًا باكية على حافظ شاعر النيل دون مصر ونيلها! وربما أتى على ذكر "صنعاء" رعاية للقافية. لعل شوقي بهذا أشار بطرف خفيّ إلى دور أدباء سوريا في رفع مكانة حافظ و مساواته بشوقي، أو ربما تفضيله عليه، في وقت من الأوقات[2]، وهو ما أقلق شوقي غاية القلق، لأنه " كان فروقة هلوعًا، فخاف هذا المنافس وأحسّ بخطره، فأطلق كلاب الصحف الصفراء تنهش في غريمه الجديد"[3].

ثمّ يبرح شوقي شاعرية حافظ إلى حوار معه الهدف منه أن يعرّج على فلسفة الموت وحقيقته، وهو الذي تعرّض في مراثيه "إلى كل سبل الموت. فكان يخترق هذه السبل منقّبًا متأمّلًا باحثًا، يصف خافيها وظاهرها"[4]. ثمّ يشير شوقي إلى حال البؤس التي عاشها حافظ، وإلى مواساة حافظ للفقراء والمحرومين، ويختم المرثية بفكرة خلود حافظ شاعرًا مجيدًا سينصفه الدهر ولا ريب.

أمّا الالتفاتة الفنية لهذه المرثية، فهي على صعيد الألفاظ جزلة، فخمة، مُختارة بعناية، ممثلة للشعر الكلاسيّ خير تمثيل، وبعيدة عن الانفعال الداخلي غير منعكسة عن استرسال نفسي متفاعل بعفوية مع

1. نجلت: ولدت. الشوقيات (المراثي) ج3، ص24.
2. أحمد محفوظ: حياة شوقي، ص151.
3. المرجع نفسه.
4. المرجع نفسه: ص108.

الحدث الحزين، بل ملتفة بوقار كلاسيكي معهود. حتّى في الموضع الذي استدعى الرقة في الألفاظ، وهو استنطاقه للإسكندرية أن تبكي حافظًا، فقد ظهرت ألفاظ من مثل (حشدت، وذخرت، ووقْع، ومصارعُ).

أمّا على صعيد الصورة، فكانت تقليدية مطروقة، غير منعكسة عن شعور خاص، ولا عن تجربة ذاتية مستقلة إزاء الحدث. ومن هذه الصور: (لبنان يبكيه، وتبكي الضاد، واليوم هادنتَ الحوادث، وجاءتكِ كالطير الكريم، وثوى نبغُ البيان ..). ولكن الجزالة وحسن السبك والديباجة أضفت على صور شوقي التقليدية رونقًا، ورفدتها بجمال خاص.

ومن الالتفاتات البديعية في مرثية شوقي: ردّ الأعجاز على الصدور، وهي سمة كلاسيّة للشعر، تحقّق للبيت الشعري رونقًا وتماسكًا، لكنّها تنأى به عن عالم الإحساس العفوي حين تلج به عالم الإطراب وإيقاع النظم. من ذلك قوله: "ووجدتِ من وقع البلاء بفقده .. إنّ البلاءَ مصارع العظماء"، وقوله: "ما زلتَ تهتف بالقديم وفضله .. حتّى حميتَ أمانةَ القدماءِ". فلك أن تلاحظ الإطراب الذي حققه ردّ العجز على الصدر، لكن على حساب الاسترسال العاطفي. فشوقي كان يتحوّل أحيانًا " إلى شاعر لا يقصد إلّا التطريب"[1].

وأنتقل إلى مرثية أخرى في حافظ إبراهيم لشاعر كلاسيّ آخر، هو الجواهري، للموازنة بين احتفائية شوقي واحتفائية الجواهري بحافظ إبراهيم، وكيف أن الجواهري جعل محور مرثيته حافظًا الشاعر، يقول[2]:

نعوا إلى الشعرِ حُرًّا كان يرعاهُ ... ومن يَشُقُّ على الأحرارِ معناهُ

واستدرجَ الكوكبُ الوضّاءُ عن أُفقٍ ... عالي السّنا يُحسرُ الأبصارَ مرقاهُ

حوى الترابُ لسانًا كلُّه مُلَحٌ ... ما كلُّ محترفٍ للشِّعرِ يُعطاهُ

تخيّر الكَلِمَ العالي فسلّطهُ ... على القوافي فحلّاها وحلّاهُ

---

[1]. يحيى حقي: مقال (مراثي شوقي)، ضمن كتاب طه وادي، شعر شوقي الغنائي والمسرحي، ص282.
[2]. محمد مهدي الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص280.

ومدّها ببناتِ الفكرِ مرسَلةً ... ترسُّلَ السّيلِ أدناهُ كأقصاهُ

فلو يطيقُ القريضُ النطقَ قابلَه ... بالشكرِ عن حُسن ما أسدى فأطراهُ

وهكذا يشيد الجواهري بحافظ وشاعريته في خمسة وعشرين بيتًا من ثلاثة وخمسين، اشتملت على مفردات تتصل بالشعر، مثل: (لسان، وسهل القول، والمنطيق، والكلم، والقوافي، والقريض، وبنات الفكر، ومقاطعه، وفم من الذهب، ..). ويحشد لهذه الإشادة كثيرًا من الصور التي تعكس إحساسًا يبدو صادقًا عند الشاعر ومن ذلك: (أُستدرج الكوكب الوضّاء، فإن يكن خُضدت بالموت شوكته، وريع القريض بفذّ، وفم من الذهب، وخبّرتنا القوافي عن أخي جلَدٍ، ..). فهذه الإشادة أقوى من إشادة شوقي لفظًا ومعنى وصورًا، كيفًا وكمًّا، المرثي، هنا، حافظ الشاعر، الذي يدور في فلكه حافظ الإنسان.

أمّا علي محمود طه، فبكى حافظ إبراهيم بسبعة وخمسين بيتًا، صهر نفسه فيها إحساسًا، وصدقًا، وتقديرًا لشاعرية الفقيد، فكانت مرثاة للشاعر الإنسان في المقام الأول والأخير. فمما قاله[1]:

شاعرُ الحبِّ والجمالِ وربُّ الـ ... ـمنطقِ الحقِّ واليراعِ المؤدّبْ

شعرُه من منابعِ السِّحرِ ينسا ... بُ وفي عالمِ الحقيقةِ ينصبْ

وخيالٌ يسمو إلى ما وراءِ الـ ... ـكونِ من عالم اليقينِ ويذهبْ

ومعانٍ أرقُّ من نسمةِ الفجرِ ... ولفْظٌ من سلسلِ الخمرِ أعذبْ

وبيانٌ يسيلُ في كلِّ نفْسٍ ... فِعْلُهُ من غرائبِ السِّحْرِ أغربْ

وقوافٍ كأنّها نغماتٌ ... هاجَها الشجوُ في يراعٍ مثقَّبْ

يلفظُ الروحَ صاديًا وإذا لمْ ... يَصْفُ للماءِ موردٌ ليس يشربْ

[1]. ديوان علي محمود طه المهندس، ص133- 135.

في هذه العفوية المبدعة، في استرسالها الواعي، على شراع الإحساس كثير من مفردات الإشادة والاحتفاء، التي لا يمكن فصلها عن صورها، لشدة امتزاج اللفظ والصورة وتجربة الشاعر الخاصة في بوتقة واحدة متماسكة، تسير معًا في احتفائية بديعة وحزينة بالشاعر المرثي في مثل (شاعر الحب والجمال، وربّ المنطق، واليراع المؤدّب، وخيال يسمو، ومعان أرقّ من نسمة الفجر، وقواف كأنها نغمات، ...). حتّى إنّ بحر الخفيف، وإن لم يقصد إليه الشاعر، لكن جاء متوائمًا مع استرسال الشاعر العفوي مع أحاسيسه المنبعثة من أعماق نفسه، دون إملاءات تقليدية وارتهان لمعايير الجزالة والإطراب. فضلًا عن طرقه الخفيف على قافية الباء الساكنة، وكأنها في عالم النغم الرقيق تنصبّ. والموسيقى اللافتة هنا، ليست لها الحظوة في حد ذاتها، بل "تكتسب الكلمات أجنحة النغم في سياق الشعر الجيد"[1]، إذًا السرّ في الإجادة، وعندها تتلقى موسيقى الشعر فاعليتها. وهذا سرّ تفوّق علي محمود طه، فهو الشاعر الذي تميّز " بطنين ألفاظه الخلابة التي تستهوي قارئه برنينها وتؤثر على حواسه بإيقاعاتها. وهذه هي أروع خصائصه فهو يؤلف القصيدة وكأنه يؤلف جوقات موسيقية، وهي جوقات لفظية ليس فيها فكر عميق، ولا استبطان في الإحساس، وإنّما فيها هذا الشرر اللفظي الذي يجعل أشعاره، بل ألفاظه، تتوهّج توهّجًا"[2].

وعوْدًا إلى شوقي، في مرثية للشاعر إسماعيل صبري، لا يكاد يتبيّن القارئ أنّ المرثيّ شاعر، إلّا ببضع مفردات ظهرت على استحياء، في مرثية مطولة من ثلاثة وسبعين بيتًا! جلّ القصيدة مواعظ بين يدي حقيقة الموت، التي كانت تشغل بال شوقي لخوفه الشديد من الموت وغموضه، كما مرّ. ثمّ يأتي شوقي على

1. نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، ص147.
2. شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر (1850 – 1950م)، دار المعارف، مصر، 1957م، ص137.

ذكر مناقب إنسانية واجتماعية للفقيد، وتصوير لحادثة التشييع، وحوار مع الفقيد فحواه الحكمة والموعظة، وغيرها من تفاصيل ليست خاصة برثاء شاعر، بل تصلحُ لرثاء أي إنسان. ومما يقوله[1]:

أجَلٌ وإنْ طال الزمانُ موافي	**أخلى يديْكَ من الخليلِ الوافي**
داعٍ إلى حقٍّ أهابَ بخاشعٍ	**لبسَ النذيرَ على هدىً وعفافِ**[2]
ذهبَ الشبابُ فلم يكن رزئي بهِ	**دون المصابِ بصفوةِ الألّافِ**
جللٌ من الأرزاءِ في أمثالِهِ	**هِمَمُ العزاءِ قليلةُ الإسعافِ**

ويستمرّ في مثل هذا المضمون الذي لا ينبئ أنه يرثي شاعرًا. وأوّل احتكاك بشاعرية صبري يظهر على استحياء في البيت الواحد والثلاثين:

فُجعتْ رُبى الوادي بواحدِ أيكِها	**وتجرّعتْ ثُكْلَ الغديرِ الصافي**

أواحدُ أيكها لا يُلتفتُ إلى تغريده إلّا بعد ثلاثين بيتًا من مرثية وُضعت لتقديره؟! ولمَ يظهر تقدير شوقي لشاعرية صبري ضمن قصيدة تهنئة بالسلامة بعثها إلى الرجل، ولا يظهر في الرثاء؟! فالرثاء أولى، يقول شوقي في المهنِّئة [3]:

ولست بناسٍ الآدابَ لمّا	**تراءتْ ربَّها متلهفاتِ**
وكان الشِّعرُ أجزَعَها فؤادًا	**وأحرصَها لديكَ على حياةِ**
هجرتَ القولَ أيّامًا قصارًا	**فكانتْ فترةً للمعجزاتِ**

1. أحمد شوقي: الشوقيات (المراثي)، ج3، ص104.
2. النذير: الموت. (المصدر نفسه).
3. المصدر نفسه، ج3، ص111.

كان يجدر بمثل هذه الأبيات أن تكون في المرثية، إلّا إذا كان موت الرجل أحدث فرقًا. خلاصة ما أريد قوله إن شوقي رثى إسماعيل صبري الإنسان، في مقام أول، ولم يرثه شاعرًا إلّا في مقام أخير، وهذا يعزّز فكرة يحيى حقّي الآنفة، من أنّ القصد الأوّل وراء الرثاء عند شوقي كان التأريخ. فشوقي في مرثياته للشعراء كان الأقلّ احتفائية بشاعريتهم، بعد أستاذه البارودي، الذي لم يُظهر أي احتفاء في رثائه الوحيد لشاعر هو الشدياق، كما مرّ، مع أن ثمّة من ذهب إلى أن شوقي " كان يعرف لإسماعيل صبري قدره، ويشهد له بالرقّة، ويتأدّب فيجعله في مكانة أستاذه"[1].

بيد أنّ ثمّة احتفائية كبيرة بشاعرية إسماعيل صبري من راثٍ آخر من الركب الكلاسيّ الذي ينتمي إليه شوقي، ومن مجايليه، هو حافظ إبراهيم، الذي يقول[2]:

أأوّل يومٍ لعهدِ الربيعِ تجفُّ الرياضُ ويَذوي الزّهَر؟ [3]

ويَذبُلُ زهرُ القريضِ الثريّ ويُقفِرُ روضُ القوافي الغُرَرْ

ليهدأْ (عُمانُ) فغوّاصُه أُصيبَ وأمسى رهينَ الحُفَرْ [4]

فقد كان يعتادُهُ دائبًا بَكورًا رَؤوحًا لنهبِ الدُّررْ

يقولُ فيُرخِصُ دُرَّ النُّحور ويُغْلي جُمانَ بناتِ الفِكَرْ

يسوقُ القِصارَ فيأبى العثار وكم مِن مُطيلٍ مُملٍّ عَثَرْ!

قِصارٌ وحسب النُّهى أنّها لها مُعجِزاتُ قِصارِ السُّوَرْ

---

1. أحمد محفوظ: حياة شوقي، ص127.
2. ديوان حافظ إبراهيم، ص209.
3. يشير بهذا إلى أن وفاة الفقيد كانت في فصل الربيع. (حاشية الديوان:ص209).
4. إشارة إلى سلطنة عُمان المعروفة باللؤلؤ. (حاشية الديوان ص209).

معجزاتُ قصار السور! فما أوسع البون بين هذه المرثية والشوقيّة، في الاحتفاء بشاعرية إسماعيل صبري! ولعلّ قائلًا يقول: إن حافظًا يجاملُ، وشوقي لا يجامل. ربما، لكن لا أعتقد أن شاعرًا واعيًا ومعروفًا مثل حافظ إبراهيم يمكن أن يجازف في منح أوسمة التقدير من الدرجة الأولى لشاعر لا يستحق.

في هذا الصدد يقول طه حسين: " رحم الله حافظًا. ما أرى أن الذين سيعرضون لرثائه من الكتاب والشعراء سيوفّونه حقه، أو يبلغون من ذلك ما كان يبلغه هو، حين كان يعرض لرثاء الأعلام الذين كان يفقدهم هذا البلد من حين إلى حين"[1]، ويوضح رأيه بقوله: "كانت نفس حافظ رحمه الله تمتاز بشيئين أتاحا لها إجادة الرثاء وإتقانه والبراعة فيه، كانت قوية الحسّ كأشدّ ما تكون النفوس الممتازة قوةَ حسٍّ وصفاءَ طبعٍ واعتدال مزاج. وكانت إلى ذلك وفية رضية لا تستبقي من صلاتها بالناس إلّا الخير، ولا تحتفظ إلّا بالمعروف ... كان حافظ يؤمن بأنّ من الحق عليه أن يشكر للمحسن إحسانه، ويسجّل لصاحب المعروف معروفه، مهما يكن مصدر هذا الإحسان والمعروف، ومهما يكن موضوعهما"[2].

لربّما أنّ طه حسين كان يعرّض برثاء شوقي، ويغمز بصدقه، وحقيقة غرضه، لأنّ إشادته برثاء حافظ جاءت في كتاب "حافظ وشوقي" الذي وضعه في خضمّ جدل دارَ في المفاضلة بين الشاعرين. إذا ما صحّ هذا، فإنّه ينتصر لرثاء حافظ على رثاء شوقي، لا سيّما حين يقول: "لا أعرف بين شعراء هذه الأيام شاعرًا جعلته طبيعته مرآةً صافية صادقة لحياة نفسه ولحياة شعبه كحافظ رحمه الله .. لأن أكثر هؤلاء الشعراء يرثون ولكن عن غير حزن صادق .. هم يقصدون من الرثاء على أنه فن من فنون الشعر يجب أن يساهموا فيه، وعلى أن مكانتهم الأدبية تضطرهم إلى أن تكون لهم في الرثاء كلمة مسموعة"[3].

---

[1]. طه حسين: حافظ وشوقي، ص140.
[2]. المرجع نفسه: ص140.
[3]. المرجع نفسه: ص141-142.

يبدو أنّ طه حسين يعدّ شعر الرثاء من شعر المناسبات المذموم عنده، والذي أزرى عليه في موضع سابق من كتابه. فإشادته برثاء حافظ وصدقه، وصفاء طبعه، لا تنسجم مع إزرائه ذاك.

فأمّا الرثّاء الأكبر في الشعر المعاصر، "الشاعر القروي"، رشيد سليم الخوري، الذي راوح بين المحافظة والتجديد، وآمن بالالتزام الشعري أيما التزام، كما مرّ، فهو في مرثياته للشعراء يراوح، أيضًا، بين أن يرثي الشاعرَ الإنسانَ، أو الإنسانَ الشاعرَ. فيرثي صديقه الشاعر سليم غازي بثلاثة وعشرين بيتًا، عنونها بـ (بلبل عند جدول)، ولا نكاد نجد فيها أية إشارة إلى شاعريته. يقول[1]:

محيّاكَ من خلفِ الترابِ يهلُّ لي	**بأبهى من البدرِ التمامِ وأكملِ**
أردّك بالذكرى إلى ميعةِ الصِّبا	**زمانَ كِلانا بلبلٌ عندَ جدولِ**
فأبسطُ كفّي للسلامِ كأنّما	**تراكَ بعينِ الرأسِ عينُ التخيُّلِ**
كأنّك ماءُ المُزنِ في كلِّ روضةٍ	**أو أنّكَ نورُ الشمسِ في كلِّ منزلِ**
ويا أكرم الخلّانِ يا مترحّلًا	**يشوّقُنا تذكارُهُ للترحُّلِ**
وحبِّكَ لن أنساكَ حيًّا وميّتًا	**ولو وُصِلَ العمرُ الطويلُ بأطولِ**

وهكذا يستحضر القرويّ ذكرياته مع صديقه غازي أيام صباهما، حيث اللهو في أحضان الطبيعة، وقصص العشق، وغيرها. ولا يلتفت إلى شاعرية هذا الصديق إلّا في شطر من هذا البيت:

ويلهبُها يومَ النضالِ حماسةً	**ويُطربُها في كلِّ نادٍ ومحفِلِ**

[1]. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص349- 350.

ربّما يكشف هذا البيت عدم احتفاء القروي بشاعرية صديقه، لأنه فيما يبدو ناظم للشعر لا شاعر، من أولئك النفر الذين يثيرون الحماسة ببعض الأبيات، ويطربون الحضور ببعض القوافي الرنانة، بلا عمق فكرة، ولا إبداع حقيقي. فالقروي كما يتبيّن كان صادقًا مع نفسه، ولم يجامل صديقه الراحل، فرثاه إنسانًا لا شاعرًا.

وبالجنبة الفنية تتوضّح أكثر فكرة رثاء الإنسان لا الشاعر؛ فعلى مستوى الألفاظ، خلت المرثية تقريبًا من الألفاظ المنتمية إلى دائرة الشعر، حتّى الأكثر تداولًا، مثل: شعر، قريض، قافية ..، فلم يظهر شيء من ذلك. وكل ما في الأمر لفظتا (يلهبها، يطربها)، وهما لا تشكلان احتفائية حقيقية؛ لأن الشاعر وغير الشاعر يلهب ويطرب، وربما كان غير الشاعر إلى ذلك أقرب.

لكن نجد، في إزاء هذا، كثيرًا من الألفاظ المنتمية إلى دائرة الصداقة والحبّ والوفاء والجمال والصبا، وغيرها، أي ألفاظ مرتبطة بالإنسان، نشاطه وعاطفته وفضائله. فمثلًا: (ميعة الصبا، واعتناقي، وإخالك في العشرين، وصباك، والحب والوفا، وبواكير حبي، والإخلاص، وحبي، ولهوي، وصبوتي، والخلّان، ..). وهي ألفاظ جرت عفوية منسابةً، وبعضها تكرّر، مما دلّ على عاطفة جيّاشة صادقة تُجاه هذا الصديق الراحل، ولأنها عاطفة صادقة، فما أحبّ القروي – فيما يبدو – أن يلوثها بمجاملة ليست في محلّها.

وعلى مستوى الصورة، أقف عند صورة تعزّز فكرة عدم نضج الشاعرية عند الصديق الراحل، فلم يُحتفَ بها، وهي في هذين البيتين:

ربيعُ صباكَ الغضِّ يكسو حقولَها   بأبهجَ من زهرِ الربيعِ وأجملِ

ويُلهبُها يومَ النضالِ حماسةً   ويطربُها في كلِّ نادٍ ومحفلِ

ففي قوله " ربيع صباك يكسو حقولها" استعارة مكشوفة، والأصل هي "صباك يكسو حقولها"، فتكون استعارة مكنية جميلة، وليس هذا غرضي هنا، بل إنّه بذكره لصبا الشاعر الغضّ، الذي كان جمالًا لقرية الشاعر المشار إليها بالضمير (حقولها، يلهبها، يطربها)، فيشير إلى أن ذلك الإطراب وإلهاب المشاعر كان نتيجة محاولات شعرية من الراحل في أيام صباه. ثمّ لا نجد القروي يلتفت، بعد ذلك، إلى شاعرية ناضجة في صديقه، والسبب أنها لم توجد أصلًا. إنّ الصورة التي اشتمل عليها البيت الأول، وهي تقليدية جدًا، تنطق بدلالة ما؛ فوصف القروي لصديقه الراحل، في مستهلّ المرثية، بأنه أبهى من البدر التمام وأكمل، تدل على أنّ الحاضر عند القروي من هذا الصديق هو ملامحه الإنسانية الجميلة، التي يستحضر من خلالها صباه وذكرياته، وليس الحاضر والطاغي شاعرية هذا الصديق، بعكس معظم مطالع رثاء الشعراء فالحاضر فيها شاعرية الشاعر المرثي قبل كل شيء.

ولكي نعرف أنّ عدم الاحتفاء بشاعرية الشاعر المرثي لم يكن ديدنًا للقروي في كل مراثيه للشعراء، وأنّه كان صادقًا مع نفسه لا يحتفي إلّا إذا كان المرثي شاعرًا يستحق الاحتفاء بشاعريته، لا مجرد ناظم؛ لا بدّ من أن نطلّ سريعًا على مرثية أخرى له في شاعر حقيقي حشد له فيها من الحفاوة بشاعريته الشيء الكثير لفظًا وصورة وأسلوبًا. المرثية في ميشال المعلوف، قطب الرحى فيها شاعرية الرجل، وكل ما عداها يدور حولها. يقول القروي[1]:

هذي عُكاظُكَ نُكّستْ أعلامُها وشكا الرزيئةَ أرزُها وشآمُها

تبكي الأخَ الأبَ فيكَ (أندلسيّةٌ) يتّمْتها وفحولُها أيتامُها[2]

بوّأتها عرشَ البيانِ كأنّما هو دولةٌ بيدِ الرشيدِ زِمامُها

---

1. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص399.

2. قوله: "أندلسية" هو إشارة إلى العصبة الأندلسية التي أسسها ورأسها ميشال المعلوف. (المصدر نفسه).

فقدتْكَ فارفضّتْ جواهرُ عِقْدِها والشمسُ ما دامتْ يدومُ نظامُها

ما كنتَ إلّا القلبَ يُحسَبُ واحدًا من جُملةِ الأعضاءِ وهو قُوامُها

أمُّ الفصاحةِ والبلاغةِ جمجمتْ من عيِّها لا يستبينُ كلامُها

جفّتْ عيونُ دُويِّها وتبعثرتْ أوراقُها وتحطّمتْ أقلامُها

وقرائحُ الشعراءِ غاضَ مَعينُها ومحافلُ الأدباءِ طالَ أُوامُها [1]

لا ميْتَ يَعْدَمُ باكيًا لكنّما تبكي البلادُ إذا يموت كرامُها

القصيدة ليست احتفائية بشاعر راحل، وتقدير عظيم له حسب، إنّما هي احتفائية خدمها كلّ ما فيها، منذ المطلع إلى المقطع، من الجملة الأولى "هذي عكاظك " فقد أرهص القروي بعظيم التقدير وأجلّه للمرثيّ، بما لعكاظ في دنيا الشعر من دلالة، فحين ينسبه القرويّ إلى المرثي، والمقصود – طبعًا – محافل الشعر المعاصرة، فهذا غاية التبجيل والإشادة. ثمّ تتوالى ألفاظ هذه الاحتفائية الكبيرة وعباراتها وصورها. فتظهر الألفاظ المنتمية إلى عالم الشعر والإجادة، مثل: (فحول، والبيان، والأدب الرفيع، والضاد، والفصاحة، والبلاغة، وأوراقها، وأقلامُها، وقرائح الشعراء، ومحافل الأدباء، ..). وبما أنّها مرآة صافية لأفكار الشاعر الحقيقي وأحاسيسه، الذي يحسّ بوعي، ويكتب بوعي، فإنّها ذات دلالة جليّة على فكرة الاحتفاء المحورية التي كانت تهيمن على ذهن الشاعر القروي وإحساسه ساعة نظم المرثية.

ولأنّ مخيّلة الشاعر هي انعكاس أفكاره، والجناح الذي تحلّق به. فتكثر الصور البديعة التي حشدها القروي ناسجًا بها احتفائيته الكبيرة بالمعلوف، بحيث لا يخلو بيت من صورة أو أكثر. وهي، على كثرتها وازدحامها، لا تطفئ بعضها بعضًا، بل يسطع بعضها على بعض، لتزيد من وهج الإشادة. من تلك الصور: (هذي عكاظك نُكست أعلامها، وفقدتك فارفضّت جواهر عقدها، وما كنت إلا القلب ...، والضاد من عضّ

[1]. الأوام: العطش الشديد.

القيود تقرّحت أجفانها، وقرائح الشعراء غاض معينُها، ..)، هي صور تقليدية، لكنّها تتواءم مع أفكاره وألفاظه وأسلوبه.

وتسطع جنبًا إلى جنب مع الألفاظ و الصور والأساليب وغيرها من الملامح الفنية، التي تزخر بها القصيدة، مجموعة من المعاني المدهشة والأصيلة في تشكيلها، وإن تكن تقليدية، نُضّدت جميعًا لخدمة الفكرة الاحتفائية، فنجحت أيّما نجاح. فقوله، مثلًا: "ما كنتَ إلّا القلبَ يُحسَبُ واحدًا .. من جملة الأعضاء وهو قوامُها"، يدلّ على أنّ المرثي شاعر جمع القيادة والزعامة الأدبية والتواضعَ والتواصل مع رفاقه بأريحية وحب، فهو كالقلب؛ فيه قوام الجسم وحياته. وقوله: " لا ميْتَ يَعدمُ باكيًا لكنّما .. تبكي البلادُ إذا يموتُ كرامُها"، يشي بأنّ المرثي تتجاوز عظمته أن تبكيه العيون التي تبكي كلّ أحد، لكنّما تبكيه البلاد بكل ما فيها.

إن ملامح التجديد عند القروي في مرثيته هذه، وربما في كلّ مراثيه، تكمن في قدرته على تطويع اللغة لصالح معانيه وصوره، وتطوير الأوزان وتنويعها، كما سيتبين في مراث لاحقة، مع الإبقاء على جزالة التعبير وجهارة الأداء. وهو طابع فني آثرته العصبة الأندلسية التي ينتمي إليها؛ استجابة لإملاءات قومية كانت تملك على هؤلاء المبدعين المغتربين نفوسهم[1].

[1]. عمر الدقّاق: القروي الشاعر الثائر، ص113.

2. تواري الراثي في المرثي

قد يرثي الشاعر شاعرًا راحلًا يشاطره اتجاهه الشعري وفلسفته الحياتية، وربما شاطره ظروفا حياتية وسياسية واجتماعية، فنجده كأنه حالٌّ فيه، أي يروي مأساته وفلسفته هو ويسترسل استرسالًا عفويًا، ناضحًا من آلام حياته ليسكبها في رثاء الشاعر الراحل، لكنه يفعل ذلك بما يشبه تقنية (القناع)، إذ يتوارى بمأساته خلف مأساة مرثيّه. لكنّ هذه المعاناة المتوارية تشفّ بين الفينة والأخرى في المرثية، ثمّ يبوح الشاعر الراثي في ختام مرثيته بما يميط اللثام عن ذلك الحلول والاندغام الشاعري الحزين، والجميل كذلك.

وإذا علمنا أن تقنية (القناع) عمومًا " تعكس النزوع الواضح نحو تجاوز الذاتية الفردية إلى الموضوعية، والغنائية إلى الدرامية، والتقريرية المباشرة إلى الكثافة الخيالية والرمزية "[(1)]، وأن القناع التكويني " يقع فوق الشاعر والأنا المغاير، وفي منتصف المسافة بينهما، باعتبار أن علاقته بهما علاقة رأسية، وليست علاقة أفقية، لأنها علاقة إظهار وإخفاء، لا علاقة مجاورة، ولأنه ناتج عن تفاعلهما، وليس اجتماعهما"[(2)]؛ مقابل "القناع البلاغي" الذي يقوم على التجاور والأفقية والاجتماع، فيمكن القول إن تواري الراثي خلف المرثي، أو حلوله الفني فيه، هو أقرب إلى نوع القناع التكويني، أو ينتمي إليه، أو ربما يكون مستوى راقيًا من مستوياته، فهو عميق وخفي، لا يُستجلى إلا بعميق تأمّل.

فهذا الجواهري يرثي ابن بلده معروف الرصافي، الذي يشاطره فلسفته ونظرته إلى الحياة، ويشاطره القهر إزاء ظروف العراق المتردية حينئذٍ، وما زالت للأسف، ويشاطره كثيرًا من مفردات الألم والمعاناة، استرسل بها الجواهري في مرثية طويلة جدًا، امتدت إلى مئة وخمسة عشر بيتًا. وهذا الطول اللافت للقصيدة

---

[1]. عبد الرحمن بسيسو: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر(تحليل الظاهرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص31.
[2]. المرجع نفسه: ص60.

هو بحد ذاته دلالة على استرسال الجواهري في رثاء ينضح مادته مما هو محتقن في نفسه من كثيرِ قهرٍ وألم ومعاناة. ومن ذلك قوله(1):

للهِ درُّكَ من جريءٍ	دونَ فكرتِه جهيرِ
أنكرتَ أنّ الدِّينَ لم	يبرحْ مليًّا بالقشورِ
واكبتَ ركبَ البائسينَ	وجُبتَ مُترفةَ القصورِ
تغفو على حلمِ الخنو	عِ وترتعي طيفَ الثبورِ
ونحتّ من عودِ الطغاة	وقد جسا تحت الشجيرِ
زعزعتَ ساقةَ بغيِهم	وضربتَ منها في الجذورِ
وشجبتَ أن تبقى الجمو	عُ لعابريها كالجسورِ
وفضحتَ غشَّ المستعيرِ	بما فضحتَ من المعيرِ
وسحقتَ "ديدانَ" الزعا	مةِ أفرختْ بين الجحورِ
وأطرتَ من تلك "النحو	رِ معشّشاتٍ في الوكورِ

فالمرثي كان يفعل ذلك كلّه، والراثي يفعل ذلك، يجابه الرجعية، والظلم، والانتهازية، ويفضح الغشّاشين، ويسحق ديدان الزعامة، وينافح عن البائسين والمستضعفين، ويسعى إلى خير بلده، ويرشدها إلى الصواب والعدل. ثمّ يكشف الجواهري عن شيء من الاندغام بينه وبين المرثي، وأنه امتداد لفلسفته ونضاله ضد كلّ تلك الشرور، فيكرر في أبيات كثيرة الفعل "خبّرتني"، الذي ينطوي على نوع من التتلمذ تلقّاه الجواهري عن الرصافي الأكبر منه سنًّا. يقول الجواهري:

خبّرتني: أنْ خُضتَ قبلي	ما استفاضَ من البحورِ
سيّرتَ فيها كالسفيـ	ـنِ مواخرَ الكَلِمِ الشهيرِ

1. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص606- 607.

خبّرتني كيف ادّرعــ ـتَ بنثرةِ الشهمِ الصّبورِ
كيف أُمتُحِنتَ وقد هوتْ رخَمُ الطيورِ على النسورِ

فالجواهري يعيش ما عاش سلفه الرصافي من الصبر على الضيم، والامتحان نفسه، حين يستقوي سَقَطة الناس ورعاعهم وخانعيهم على النُخَب منهم والأحرار والمتفوّقين. ثمّ يبثّ لفح معاناته حممًا من القهر، بأسلوب شعري قوامه التواري في ثنايا حوار مؤلم مع المرثي، يقول:

معروفُ نمْ فوقَ الترا بِ فلستَ من أهلِ الحريرِ
وتملَّ من دودٍ أعزَّ عليكَ من لُكَعٍ شريرِ
من ناصرٍ لكَ في العشـ ـيِّ وعاقرٍ لكَ في البكورِ
ومعيِّرٍ لكَ أنّ جدَّ كَ لم يَمُضَّ دمَ الفقيرِ
لم يُعطِكَ السُّحتَ المحرّ مَ إرثَ متروفِ الضميرِ
فوُصمتَ بالفقرِ الطهو رِ وراح يفخرُ بالفجورِ
ومساومٍ لك أن رآ كَ حُرِمتَ من شروى نقيرِ
يبغي ضميرَكَ ساترًا لضميرِهِ العفنِ الحقيرِ
كالجيفةِ النتناءِ يُبـ ـغى عندها أرَجُ البخورِ

فهذا الاسترسال العفوي من الجواهري في وصف أولئك النفر الفاسدين الذين يبغونها عوجا يدل على أنه هو صاحب المعاناة والقهر منهم، وهو يندغم مع الرصافي ذلك تمامًا، وليس ما يصفه هو معاناة الرصافي وقضيته ومأساته وحده، إنّما هو يعيش المأساة نفسها، وربما بمزيد قهر وحنق، وهو ما تنطق به جهرًا ألفاظه المتخمة بذلك. على أنّ الجواهري – فيما يبدو – لم يثق بقارئي مرثيته في أن يتوصّلوا إلى واقع اندغامه مع الرصافي وحلوله فيه، فباح بذلك صراحة، وقال:

"معروفُ" كنتَ تعبُّ من … ضَنَكٍ وفكرٍ في غديرِ
أنا منهما أسقي وأشربُ … بالصغيـــــــــــرِ وبالكبيرِ
ما كان أشبهَنا وما … أدنى مصيرَكَ من مصيري
إنّا كـــــــــــلانا نازلا … نِ من القضاءِ على حفيرِ

فهنا اندغام في الفكر والضنك، في الصغير والكبير، وفي المصير، بل أكثر من ذلك، كلاهما في حفير؛ فالرصافي في ملحودة التراب، بعد ملحودة القهر والفقر والضيم، والجواهري في ملحودة القهر والضيم ذاتها، ينتظر ملحودة التراب التي قد تريحه مما هو فيه.

وعلى الصعيد الفنّي، فقد مسحتْ فكرة الاندغام بين الراثي والمرثي الأسلوب والألفاظ بمسحتها، ورفدت الصور بألوانها. أمّا الأسلوب، فهو الاسترسال في دفقات متتالية حقّقها تكرار الفعل الماضي اللافت (أنكرتَ، واكبتَ، مريتَ، مسحتَ، أيقظتَ، نحتَّ، زعزعتَ، سحقتَ، ..)، على طول المرثية. فإيثار الجملة الفعلية على الاسمية هو سمة من سمات شعر الجواهري[1]، وتكراره الفعل الماضي بهذا النحو الذي رأينا يشير إلى أنّه كان ينضح من معاناته وقضيته اللتين هما معاناة المرثي وقضيته. فهو لا يقرأ صحيفة حياة الرصافي بقدر ما يقرأ صحيفة حياته هو، ولكن بإسنادها إلى الرصافي، لأنه المرثي، وليبث شكواه وألمه وقهره بحرية المتواري خلف حجاب، لا خوفًا، لكن لإخراج الفكرة من حيّز التقرير المباشر، إلى التواري والمواربة إمعانًا في إقناع القارئ بها.

ومعروف عن الجواهري كلفه بصيغة (فَعيل)، فهي " ظاهرة أسلوبية عمد الشاعر إلى استعمالها قاصدًا لما فيها من طرافة، وهو غير معنيّ كثيرًا في دلالة هذه الصيغة على الديمومة والثبات، كما يرى

[1]. علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري، ص141.

الصرفيّون، لكنه معنيّ من غير شك في أن تكون هذه الطريقة إحدى وسائله في تجديد اللفظة وتحويرها بطريقة تثري اللغة وتجعلها أكثر حيوية وإثارة في النصّ"[1]. في هذه المرثية مجموعة من الكلمات التي تنتمي إلى صيغة (فعيل) جاءت كلها في آخر الأبيات، استدعاها الرويّ، نحو " جَهير، الشَجير، الشهير، شَرير، حفير". وكلّها لها بدائل في صيغ أخرى، لكن الجواهري آثرها، لتجديد اللفظة وتحويرها كما ذهب علي ناصر غالب. وإن كنت لا أوافقه في أن الجواهري لم يكن معنيًا بدلالة هذه الصيغة على الديمومة، فما من شك أن شاعرًا بارعًا باللغة والمعاني كالجواهري كان يلتفت إلى انتقاء ألفاظه وصيغها بدقة.

أمّا على صعيد الألفاظ، فالجواهري، الذي عُرف بمخزون لغوي غزير جدًّا، متعدّد المصادر[2]، نجد ألفاظه في هذه المرثية تنبئ بحجم القهر والحنق في نفسه إزاء واقع مجتمعه المليء بالظلم والفساد والرجعية. فقسوة هذه الألفاظ وما تشير إليه من معاني القبح والخسة والدناءة، يدل على معايشة الجواهري لهذه الحقائق البشعة الخسيسة، ومعاناته منها شخصيًا، لا مجرد أنه ينقل معاناة صديقه الراحل نقلًا محايدًا خلوًا من التجربة. من هذه الألفاظ: (ديدان الزعامة، والجحور، والسّوام، والفجور، والعفِن، والحقير، والجيفة، والنتناء). ولا شكّ أن بعض الصور في المرثية تؤدي الغرض ذاته، ومنها صور كانت مادتها اللغوية من تلك الكلمات ذات الدلالات القبيحة، مثل "كالجيفة النتناء يُبغى عندها أرج البخور"، مشبّهًا الفاسد الذي يساوم الصالحين، كي يحظى بتلميع منهم، بهذه الجيفة النتناء التي يحتاج المرء إزاءها أن ينشر العطور كي يغطي أريجُها تلك الرائحةَ العفنة. ومثل: "من ناصر لك في العشيّ وعاقر لك في البكور"، فقد شبّه الإنسان الباسط يده بالأذى نحو أخيه الإنسان بالكلب الذي يعقر، أي يعضّ. وهي صورة اقتصد لها الجواهري اللفظ أيّما اقتصاد!

1. علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري، ص208.
2. المرجع نفسه: ص42.

وللجواهري مرثية، سبقت الإشارة إليها، في أحمد شوقي، لا أتوقف عندها طويلا، إلا بالقدر الذي أستشهد به على ظاهرة حلول الراثي في المرثي. ففيها نوع آخر من هذا الحلول. فإذا كان الحلول في مرثية الجواهري للرصافي قد اتخذ شكل الاندغام النفسي والأخلاقي، لمعايشة الشاعرين المعاناة نفسها في الوطن ذاته، متلبّسين بالفلسفة نفسها والأفكار؛ فالحلول هنا مختلف، يمكن ان يُسمّى حلولًا إبداعيًا فنيًا؛ فالجواهري يشيد بشاعرية شوقي مطنبًا في إظهار تفاصيل نبوغه الشعري بما ينوف على الثمّانين بيتًا، لكنه في الوقت ذاته، وهو صاحب الـ(أنا) المتضخمة، التي ربما لا تشبهها إلّا (أنا) المتنبي، وهو الشاعر الشاب –آنذاك – المليء بالطموح، المتحدّي لكبار شعراء ذلك العصر[1] كان يخفي، كذلك، إشادة بنفسه في ثنايا إشادته بشوقي؛ ويمكن القول إنّه في مرثيته حالٌّ في شوقي، أو متماهٍ معه، ساحبٌ عبقرية الأخير على عبقريته. وهو في استرساله ذلك، موضّحًا التفوّق الشعري عند شوقي، إنّما كان يعبّ من واقعه النبوغي هو، وتفوّقه. لا يتضح هذا إلا في ختام القصيدة، حين يقول[2]:

مضى بالعروبةِ دهرٌ ولم ... يَلُحْ ألمعيٌّ ومرتْ عُصُرْ
وإنّ النبوغَ على ما يحيطُ ... بعيشِ النوابغِ أمرٌ عَسِرْ
يثيرُ اهتمامًا أديبٌ يجد ... كما قيلَ نجمٌ جديدٌ ظهرْ
قرونٌ مضتْ لم يَسُدَّ العراقَ ... من المتنبّي مكانًا شغَرْ
ولم تتبدّلْ سماءُ البلادِ ... ولا حالَ منها الثرى والنَّهَرْ
ولم يتغيّر عروضُ الخليلِ ... ولا العُربُ قد بُدِّلوا بالتترْ
ولكنّما تنتجُ النابهينَ ... من الشاعرينَ دواعٍ أُخَرْ

[1]. محمد جواد الغبّان: الجواهري فارس حلبة الأدب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2006م، ص38،43.
[2]. الجواهري: الأعمال الشعرية الكاملة، ص289-290.

لقد أطنب الجواهري في إشادته بنبوغ شوقي تمهيدًا للوصول إلى هذه الأبيات، التي يكشف فيها عن خبيئة في نفسه، ربما إحساس بالغُبن، مفادها أنه هو نابغة في الشعر شأنه شأن شوقي، وأنه وريث المتنبّي في العراق الذي انتظر طويلًا وريثًا له، حتّى واتت الظروف، وتحققت الشروط لظهور هذا النابغة. أمّا صفات هذا النابغة، فهي ما أطنب فيه حول نبوغ شوقي، والحال أنه كان يصف نبوغه هو. لذلك استرسل طويلًا تمامًا كما استرسل في مرثيته للرصافي، حين كان يفرغ قهره وألمه وبركانه متواريًا في الرثاء. وساعده على إطنابه في المرثيتين، وفي كل مطولاته، تقنية التقسيم التي كان يعمد إليها، وهي تقسيم المطوّلة إلى مقاطع، غير متساوية الطول[1]، واستعماله للقوافي الذلل، مثل الباء والتاء والراء وغيرها[2]، وبراعته في التوصّل إلى القافية، معتمدًا على مخزونه اللغوي الغزير، ومهارته في وضع اللفظة المرادة في سياق نحوي يتيح القافية المنشودة.[3]

ويكون حلول الراثي في المرثي، أحيانًا، أوضح، لأنّ الراثي يشيد بالمرثي بنحو غير مباشر باستخدام (ال) الاستغراقية، التي تشمل كل أفراد الجنس، ثمّ يحصر هؤلاء الأفراد بفئة محددة، هم الشعراء العظماء حسب، ويبدأ بتمجيدهم موحيًا للقارئ إن هذا التمجيد يستهدف المرثي خاصّة، لأنّ الرثاء فيه، لكن بتأمّل قليل، يتبيّن أن الراثي يسعى إلى تمجيد نفسه، كونه شاعرًا عظيمًا أيضًا، أو كما يرى نفسه في الأقل. وقد وجدت مثل هذا عند الشاعر القروي في مرثية له في فوزي المعلوف. يقول[4]:

يخلعُ الشاعرُ العظيمُ على الدنيا بُرودًا كانتْ لها أكفانا
فيريكَ الأشياءَ ما شاءَ أشخاصًا تحاكيهِ خاطرًا ولسانا

---

1. علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري، ص21.
2. المصدر نفسه: ص33. القوافي الذلل أي السهلة. للتوسّع فيها راجع عبدالله الطيّب المجذوب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام، الكويت، ط3، 1989م، ج1، ص58 ومابعدها.
3. علي ناصر غالب: لغة الشعر عند الجواهري: ص35.
4. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص502.

فيناغي الأطيارَ حينًا وأحيانًا يناجي الرياضَ والغدرانا
ويفيض الحنانُ من قلبه حتّى يظنَّ الوجودَ فاضَ حنانا
وكأنَ الحياةَ ترثي لما يلقاهُ منها طولَ الحياةِ هوانا
أجنبيٌّ عن أهلِهِ وذويهِ وغريبٌ بين الورى أين كانا!
فتريهِ في الوحشِ إنسًا وفي الأشباحِ أهلًا وفي السّهى أوطانا

أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ أن هذه الأوصاف تنصرف إلى فوزي المعلوف فقط، لكن بقليل تأمّلٍ يتبيّن أن القروي يتحدث عن ذاته كذلك، بل ربما قصد ذاته أكثر مما قصد أحدًا آخر، لأنّ أسلوبه في الحديث عن أوصاف الشاعر العظيم وأسراره هو حديث العارف المعايش لهذه الأسرار، بل المنصهر فيها. فقوله: "أجنبيٌّ عن أهله وذويه وغريبٌ بين الورى أين كانا"، يقدّم وصفًا تفصيليًا وعميقًا لواقع غربة الشاعر العظيم عن كل ما حوله. ثمّ يتابع مرثيته خاصًّا المرثي بالذكر والتبجيل، بعد ذلك التواري الجميل. يقول:

مَن رأى الصخرةَ العظيمةَ تهوي تحت هولِ المنعى هُوِيَّ الجبالِ؟!
حملتْ مُذْ أُزيحَ عن منكبيْها فارسُ الشِّعرِ أبهظَ الأحمالِ
مَن لها أن تعودَ من بعدِ فوزي سِدرةَ المُنتهى وعرشَ الكمالِ؟!

لا يصل، في كثير من الأحيان، تواري الشاعر الراثي خلف المرثي إلى درجة الحلول فيه، بل يكون تواريًا محدودًا، يُستشف من بيت واحد أو أبيات في القصيدة، ولا ينسحب عليها كاملة، نحو ما رأينا عند الجواهري من حلول كامل في مرثيتيْه لشوقي وللرصافي. مثل هذا التواري المحدود له كثير من البواعث

نفسية، أو اجتماعية، أو فكرية، تُدرك بحسب سياقها. من ذلك مثلًا قول حافظ إبراهيم في رثائه لمحمود سامي البارودي[1]:

إنْ هُدَّ رُكنُكَ منكوبًا فقد رفعتْ ... لكَ الفضيلةُ رُكنًا غيرَ مهدودِ
إنَّ المناصبَ في عزلٍ وتوليةٍ ... غيرُ المواهبِ في ذكرٍ وتخليدِ

فحافظ يتوارى، هنا، خلف المرثيّ، ولسان حاله يقول: إنّي وإن لم أحظَ بالمناصب والألقاب والمزايا الاجتماعية والرسمية، فأنا شاعر موهوب، وهذا الذي سيخلّد ذكري لا تلك المناصب الزائلة، التي يتعاقب عليها من يستحق ومن لا يستحق. إنّه توارٍ حاذق لا سيّما أن حافظًا قال هذه المرثية عام 1905م، وهو موظف صغير، يعاني العوَز، وضعف الجانب.

ومن التواري المحدود الجميل بيتٌ اقتنصته من مرثية خليل مطران لأحمد شوقي، التي يستهلها بالتفجّع على شوقي وحافظ معًا، اللذين رحلا في عام واحد، يقول[2]:

الصاحبانِ الأكرمانِ توليّا ... فعلامَ بعْدَ الصاحبينِ ثوائي؟
لم يتركا بِرَداهما غيرَ الشجى ... لأخيهما ما دامَ في الأحياءِ
وحِياليَ الخُلطاءُ إلّا أنّني ... متغرّبٌ بالعهدِ في خلطائي

المراد بالبيت هو الأخير، حيث يتوارى مطران فيه، ولسان حاله يقول إنه ثالث ثلاثة شعراء عظام نوابغ أكفاء رحل منهم اثنان، وبقي الثالث لا يأنس بأحد، بل يعيش الغربة والشجى. ويتساءل بحرقة في البيت الأول عن

1. ديوان حافظ إبراهيم، ص140.
2. خليل مطران: ديوان الخليل، ج2، ص86.

جدوى ثوائه بعدهما، فهو أولى بالرحيل معهما. إنّ هذا لمن أجمل أنواع الإشادة بالنفس ومدحها وإنزالها منزلتها، دون نغمة الأنا المباشرة، التي تمجّها النفوس والأذواق عادة، وإن تكن صحيحة.

وكرّر، فنيًا "الخلطاء، خلطائي" في صدر البيت وعجزه، مفيدًا من ردّ العجز على الصدر، فحقّق الإيقاع فضلًا عن السبك الشعري والتماسك، وظيفة معنوية، ذات صلة بفكرة التواري. فالتكرار عكس كثرة الخلطاء وازدحامهم قرب الشاعر، لكنه لم يأنس بهم، لأنه ثالث ثلاثة بقي بعد نظيريه النابغتين، فلا يطيب له المقام بعدهما.

3. تزاحم الشعر وغير الشعر في المرثية

قد يرثي شاعر، أحيانًا، شاعرًا عُرف واشتُهر بالشّعر وغير الشعر، كأن يكون سياسيًا بارعًا، أو قائدًا عظيمًا، أو مُصلحًا اجتماعيًا، وغيرها من المهامّ التي لها أثرٌ في المجتمع، ويُمدح الإنسان بها، وتكون من أعظم مناقبه، فضلًا عن أنه شاعر مجيد. حينئذٍ يكون التزاحم بين الشعر وغير الشعر في سيرة هذا المرثي، وربما يكون مددًا للراثي، فيغرف من نبعين. وربما لا يكون حين يحار بين الأمرين، أيهما يقدّم وأيهما يؤخرّ، وأيّهما يبرز أكثر من الآخر. مثال هذا مرثية خليل مطران في محمود سامي البارودي؛ الشاعر الكبير، وزعيم مدرسة إحياء الشعر وبعثه، وهو من هو في الشعر. وهو سياسي بارع بارز تقلّد منصب رئيس الوزراء في عصره، وقائد عسكري كبير محنّك، قاد الجيوش في حروب البلقان وغيرها، وأحرز انتصارات. لقد كانت هذه المناقب السياسية والعسكرية تزاحم الشعر والأدب في سيرة الرجل في أثناء حياته وفي عصره، لكن الشاعرية هي التي تخلّدت وخبا ما عداها. يقول مطران[1]:

---

[1]. خليل مطران: ديوان الخليل، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2010م، ج1، ص254.

حباكَ زمانًا بجاهِ الملوكِ ... وبَطْشَ الأساطينِ مُستَوزَرا

فكنتَ كما تبتغي عزّةً ... وكنتَ كما ترتضي مَظْهَرا

وكنتَ معًا فارسًا شاعرًا ... وكُنتَ معًا نَدُسًا قَسْورا [1]

جميعَ المزايا فما للبيانِ ... وما للغِياثِ، وما للقِرى؟

نظمتَ المعاليَ نظْمَ المعاني ... ففَتْحُ الكلامِ كفَتْحِ القُرى

وطعْنُ السِّنانِ كنفْثِ اليراعِ ... وكلُّهما بالنُّهى حُبِّرا

وضمُّ الجيوشِ كنسْقِ القريضِ ... وتقسيمِه أشطُرًا أشطُرا

وسهْلُ القتالِ كطرسٍ بهِ ... يُسطِّرُ بأسُكَ ما سَطَّرا

بنقْطِ الجماجمِ إعجامُهُ ... وإهْمالُه جَوْبُهُ مُقْفِرا

وتفويفُه بنِعالِ الجيادِ ... وتدبيجُهُ بدمٍ أحمرَ [2]

فيا غازيًا ذاكَ إعجازُهُ ... ويا ناظمًا ذاكَ ما صَوَّرا

كلا المفخرينِ يراعًا وسيفًا ... دعا تاجَه لكَ مُستأثِرا

فتاجٌ عصاكَ وتاجٌ علاكَ ... وكانَ الأحقَّ بأنْ يُؤثَرا

ففي كل بيت أعطى للجناحين – الشِّعرِ والفروسية – نصيبه، ضمن بناء فنيّ مُحكَم، نهض على فنون البيان من استعارة وتشبيه، وعلى فنون البديع من مقابلة وطباق وجناس. وقبل أن أخوض في الجنبة الفنية للأبيات، أناقش فكرة التزاحم بين الشعر والقيادة والفروسية، وكيفية معالجة مطران لها، وهل وُفّق؟

واضحٌ أن مطران أدار هذا التزاحم بحذق وإبداع، ولم يبخس أحد الجانبين حقّه، حتّى إنه في مستهل أبياته قدّم الفروسية على الشاعرية، في قوله: "وكنت معًا فارسًا شاعرًا"، لكنّه رجع في ختام الأبيات فقدّم الشاعرية على الفروسية، في قوله: "كلا المفخرين يراعًا وسيفًا". لكنّه – وهو الشاعر – كان لا بدّ له أن يحابي ويخصّ

[1]. ندس: السريع الفهم. القسور: الأسد، و القويّ. اللسان: (ندس) (قسور).
[2]. التفويف: التوشية والزخرفة. والتدبيج: التزيين والنقش. اللسان: (فوف)، (دبج).

الشعر بمزية ما، فختم بقوله: "فتاجٌ عصاكَ وتاجٌ علاكَ وكانَ الأحقَّ بأن يُؤثَرا"، وهي ليست محاباة بلا دليل؛ ذلك أنّ المنصب لم يدم للبارودي، الذي عُزل لأسباب لا داعي لذكرها هاهنا، لكن الشاعرية والريادة دامتا له، ولم يكن لأحد أن يعزله منهما؛ فيجدر بالشعر أن يؤثَر دون غيره من المناقب. وهذا ذاته ما يقوله من يتعرّضون لسيرة المتنبي الذي كان طامحًا للولاية والمنصب، فما كان للولاية أن تخلّده بمثل ما خلّده شعره وإبداعه.

أمّا الجانب الفني في أبيات مطران فهو الأميز والدالّ على إبداعه وبراعته في إدارة التزاحم بين الشعر وغير الشعر في سيرة البارودي. لقد كان هذا التزاحم لمطران مددًا قاده إلى روائع من البيان والبديع، بقدر ما عزّز المعنى، وحقّق المتعة الأدبية. فنحن أمام صور، بعضها مألوف، وبعضها غير مألوف، لأنّه "يستغل طاقات اللغة غير المحدودة في مجازاتها ودلالاتها فيفجرها من الداخل لتدعم نقله من دنيا الواقع"[1]. تأمل قوله: "نظمتَ المعالي نظمَ المعاني"، فهو استعارة، وتشبيه في الوقت ذاته، فالاستعاره في قوله "نظمت المعالي"، إذ شبّه المعالي بالقصائد التي تُنظم، ثمّ بكشفه العبارة الثانية "نظم المعاني" أخرج الاستعارة إلى التشبيه. وفي العبارة، كذلك، ملمح بديعي هو الجناس بين "المعالي \ المعاني". لقد حقق معنى الموازنة بين الجناحين، وحقق الإيقاع والجمال والتماسك للبيت الشعري.

وفي "ففتحُ الكلامِ كفتحِ القُرى" ما يبهر، حيث الجناس في "فتح" الأولى والثانية، فهما مفردتان تشابهتا بالحروف، لكن اختلفتا بالمعنى، ففتح الكلام أي الإبداع بنظمه، وفتح القرى أي الانتصار عليها. لقد حقق الجناس فائدة معنوية، تمثّلت في تعزيز فكرة الموازنة بين الشاعرية والفروسية، وحقق فائدة صوتية إيقاعية وبنائية للبيت. وتطالعنا التشبيهات: "وضمّ الجيوشِ كنسق القريض"، "وسهْل القتال كطرس به يسطّر بأسك".

---

[1]. يوسف بكّار: من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر، خليل مطران وإبراهيم طوقان نموذجًا، دار المناهل، بيروت، ط2، 1995م، ص23.

ويبدع مطران في تتمته للتشبيه الأخير حين يقول: "بنقْطِ الجماجم إعجامُه .. وإهمالُه جوْبُه مُقفِرا"؛ فميدان المعركة مثل صفحة الكتابة، فهناك تقاتِل وهنا تكتب؛ وعلى الصفحة تنقّط الحروف بالحبر، وفي الميدان يكون التنقيط بدماء جماجم الأعداء. أمّا عدم التنقيط (الإهمال) فيكون بأن تجول أيها الفارس في الميدان وقد خلا من الأعداء، كناية عن النصر.

وهناك الاستعارة في قوله: "كلا المفخرين يراعًا وسيفًا .. دعا تاجَه لكَ مستأثرا"، أي كلتا المنقبتين، الشعر والفروسية لهما تاج المجد والرفعة، وكلا التاجين أتياكَ وآثرا أن يحظيا بك، لكن التاج الذي بقي لك هو الشعر، فأولى به أن يُقدَّم.

ونلحظ أن مطران في اهتمامه بكثير من التفاصيل الدقيقة بشأن منقبتي المرثيّ؛ الشعر والفروسية، انقاد إلى طبيعة لديه مهيمنة، فهو لا يترك "الموضوع الذي يتناوله بوصفه، أو الشيء الذي يبرزه، أو الصورة التي يرسمها، إلّا وقد أحاط بكل دقائقها .." [1].

إنّ ملامح الجدّة في صنيع مطران في مرثيته هذه ليس بمكونات الصور من الداخل، مع أنها صور مدهشة وفيها كثيرُ ابتكار، لكن إبداعه الحقيقي هو في براعته في إدارة التزاحم بين الشعر وغير الشعر، بالصورة واللفظ والإيقاع، فقد وضعنا أمام لوحتين متقابلتين لا يرسم خطًّا في هذه إلّا رسم خطًّا في تلك حتّى أكملهما معًا، وجعلهما وسامين على صدر الراحل البارودي، فأعلى من شأن الشعر، وأبرز علياء الشعر والأدب على ما دونهما من مناقب الرجال.

ولا يُستغرب من مطران هذا النزوع إلى التجديد في تلك المرحلة المبكرة، التي رثى فيها البارودي، فقد كان التجديد هاجسه الملحّ، وكانت له طريقة فيه تدرّجت في بثّ شذوره، كي لا يتفاجأ الناس بها فيقفون منها

[1]. محمد حمود: خليل مطران (رائد الجدة في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر اللبناني، بيروت، 2003م، ص85.

موقف الرفض. يقول: " أردت التجديد في الشعر، وبذلت فيه ما بذلت من جهد عن عقيدة راسخة في نفسي، وهي أنه في الشعر، كما في النثر، شرط لبقاء اللغة حية نامية"[1].

ولست أتفق مع من كال للرثاء المطراني أقسى النقد، وحاكم تعاطيه الرثائي الذي انبثق من معطيات عصره، بمنظاره النقدي الحديث، وهو نفسه دان نفسه، حين قال ناقدًا واقعية مطران في رثائه، وإذعانه لموضوعه، وفشله في استيلاده: "وهذا الصدق في التأبين يؤثر له في تجديد أسلوب الرثاء عصرئذٍ، إلا أن نظرتنا إلى الشعر اليوم ترفض التماثل بين الواقع الواقعي والواقع الفني، وتجد أنّ الفنّ هو كيمياء الواقع يحتويه ويحتضنه ويستولده ولادة جديدة من رحم الإبداع في النفس"[2]. هي، إذًا، نظرتنا إلى الشعر اليوم لا في عصر الرجل. هل المطلوب من كل شاعر أن يستشرف ما سيكون مقبولا بعد عصره بسنين طويلة، فينتهجه، ويطرح عنه ما هو مقبول لدى معاصريه لا سيّما في شعر الرثاء المحكوم بأعراف أدبية واجتماعية كان يصعب الخروج عنها، لأنّه من الشعر الذي كان يتحرّى اللياقة الاجتماعية والقبول الجماهيري، قبل أن يتحرّى الفنّ، أو بمثل ما يتحرى الفن، على حد سواء؟

ثمّة نموذج آخر للتزاحم بين الشعر وغير الشعر، في رثاء الشاعر القروي لابن وطنه جبران خليل جبران، الذي عُرف شاعرًا وناثرًا رسّامًا. فحين رثاه القروي تزاحم الشعر مع غير الشعر في رثائه، لكن له اختلفت عمّا عند خليل مطران، الذي ترجم التزاحم إلى مقابلة بين المتزاحمين، متكئًا على فنون البديع والبيان، ومستثمرا ذلك لرفد الإبداع والجمالية في المرثية. فالقروي لم ينشئ مقابلة بين الشعر والرسم، ولم يحسم الأمر لصالح أحدهما، كما فعل مطران، الذي حسم المقابلة لصالح الشعر. والقروي اكتفى بالوقوف

---

1. خليل مطران: التجديد في الشعر، مجلة الهلال. السنة (42) – نوفمبر 1933م، ص10. نقلا عن: بوادر التجديد في شعرنا المعاصر ليوسف بكار.ص24.

2. محمد حمود: خليل مطران (رائد الجدة في الشعر العربي المعاصر)، ص44، ص46، ص47.

عند كل جانب من الجانبين، وأسبغ عليه من تصويره وإبداعه الشعري. وإن يكن من دليل على أن شاعرية جبران هي الأثيرة عند القروي، والأقرب إلى نفسه؛ كونه شاعرًا، فهو تقديمه الشعر على الرسم. يقول[1]:

أطلقَ	الفجرُ	جناحيْ	شاعرِ	"الليلِ"	الحَنونْ
فبكى	الروضُ	كنارًا	طالما	أبكى	الغصونْ

*

ناحَ	"قاديشا"	حزينًا	هائمًا	بينَ	الصخورْ
وانحنى	الأرزُ	كئيبًا	مثلَ	صفصافِ	الغديرْ

*

قَصَباتُ	الغابِ	كالنايا	تِ	أنّتْ	حينَ	غابْ
وأزاهيرُ	الربى	حنّـــــــ	ــتْ	كأوتارِ	الربابْ	
رُبَّ	رسمٍ	من	يديهِ	ناطقِ	الرمزِ	فصيحْ
كادَ	كالموّاجِ	لمّا	صاحَ	بالنعْيِ	يصيحْ	

*

وكما	شُقّتْ	جيوبٌ	بعدَهُ	شَقَّ	الإطارْ
وتمنّى	خلفَه	لو	غادرَ	اللوحَ	وطارْ

فجليٌّ أن القروي استهلّ مرثيته بجبران الشاعر ثمّ جبران الرسّام، وجعل كل جانب مستقلًا عن الآخر بمقاطع منفصلة، فلم يجعل الشعر مقابلًا للرسم، لأنّه – فيما يبدو – لم يكن يرى فاصلًا ولا تزاحمًا بين الشعر والرسم في حياة جبران؛ فهما فنّانِ تعبيريان، يكمّل كلّ منهما الآخر في التعبير عن فلسفة الرجل وأفكاره وعواطفه. لذلك لم يعمد إلى المقابلة، بل إلى التكامل. وأنا أتفق مع هذه الفكرة تمامًا، وإن زاحم غير الشعر الشعر في

[1]. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص534 -535.

المرثية، بغض النظر عن علاقة الشعر بهذا المزاحم في حياة المرثي، أو كيف يرى الراثي ذلك. فالنتيجة أنّ القروي بارح جبران الشاعر إلى جبران الرسام ليفي الأخير حقه من الرثاء، فكانت مزاحمة بلا ريب.

اللافت في هذا الرثاء أن القروي لم يتطرق إلى (جبران الناثر)، مع أن نثره متفوّق على شعره نوعًا وكمًّا. ربّما لأنّه رأى النثر الجبراني بمنزلة الشعر، فلغة جبران لغة شاعرية بامتياز.

على الصعيد الفنّي، عمد القروي إلى الصور الموائِمة لكلٍّ من جبران الشاعر وجبران الرسّام. فظهرت في (جبران الشاعر) الصور الآتية: "أطلق الفجر جناحيّ شاعر الليل ..."، و"فبكى الروضُ كنارًا طالما أبكى الغصون"، و"ناح قاديشا حزينًا هائمًا بين الصخور"، و"انحنى الأرز كئيبًا مثل صفصاف الغدير"، و"قصبات الغاب كالنايات حنّت حين غاب"، و" أزاهير الربى حنّتْ كأوتار الرباب". إنّها استعارات وتشبيهات دارت في فلك رثاء (جبران الشاعر)، فهو كَنارٌ كان يُبكي الغصون، ونهر "قاديشا" بكى جبرانَ الشاعر الذي طالما استلهم جبران منه. والأرز الذي صدح جبران بشعره في ظلاله مطرقٌ كئيب، وصفصاف الغدير. وقصبات الغاب أنّت، مستذكرة نشيد جبران الخالد: "أعطني الناي وغنِّ"، وأزاهير الربى حنّت مثل أوتار الرّباب على جبران الشاعر الذي طالما جال عليها وأنشأ أشعاره.

أمّا (جبران الرسام)، فجعل له القروي صورًا مختلفة، موائمة لطبيعة هذا الفن ومتعلقاته؛ فبرزت هذه الصور: "ربّ رسم من يديه ناطق الرمز فصيح، كاد كالمواج لما صاح بالنعي يصيح"، و" كما شُقّت جيوبٌ بعده شق الإطار، وتمنّى خلفه لو غادر اللوحَ وطارْ". فلوحات جبران التي هي لشدة تعبيرها وإتقانها كأنها تنطق وتملك لسانا فصيحًا، وكادت تصيح كالموّاج حين جاء نعيّ جبران، وهي صورة بديعة تشير إلى الارتباط الروحي بين الفنان وفنّه. لقد صوّر القروي هذه اللوحة الجبرانية إذ شقّت إطارها كما تشقّ الثكلى جيبها على فقيدها كأنها ثكلى تتمنّى أنها لو فارقت الخشب الذي رُسمت عليه وطارت خلفه.

وأسعف تنويع قوافي المرثية القروي بأن يحشد تلك الصور البديعة للجانبين كليهما؛ الشعر والرسم. فهناك خمس قواف مختلفة لا شك أنها تعطي للشاعر الحرية لينطلق بخياله كيف شاء. والبحر الذي نُظمت عليه المرثية له دلالة ما، فهو مجزوء الرمل، أي البحر ذاته الذي استعمله جبران في نشيده الخالد "أعطني الناي وغنِّ"، لقد كان جبران الشاعر الأكثر حضورًا من جبران الرسام في ذهن القروي وقت الرثاء، ألم يقدّم الشعر على الرسم في رثائه؟ لقد آل هذا التزاحم لصالح الشعر نحو ما رأينا في التزاحم بين الشعر والفروسية في رثاء مطران للبارودي.

كيف أدار أبو شبكة تزاحم الفنون الثلاثة الشعر والنثر والرسم في سيرة جبران؟ وهل طغى فنّ من تلك الثلاثة على الآخَرَيْنِ؟ مرثية أبو شبكة في جبران التي عنوانها "عودة جبران"، ويبدو أنه قالها حين أُحضرت جنازته إلى وطنه لبنان من أمريكا. وتوحي القراءة الأولى للمرثية أن جبران حاضر بأبعاده الإبداعية كلها في ذهن أبو شبكة وروحه، فبناء المرثية، من حيث المضمون والشكل، ينبئ بوعي عميق بعبقرية جبران الاستثنائية وتعدده الإبداعي عند الشاعر. يقول[1]:

حكيمَ الزمانِ وقيثارَهُ ... ومهدَ الهوى والحنانِ الأبَرّْ
هنا الأنبياءُ الأُلى قبْلوكَ ... فنبّأتَ بالأدبِ المُبتَكَرْ
هنا طَهُرَ الشِّعرُ في شفتيكَ ... بنارِ الأُلوهةِ يا ابنَ البَشَرْ
عروسُك عذراءُ من عبقرٍ ... أتَتْكَ مُصبَّغةً بالخَفَرْ
تذيبُ عليكَ رؤى الأنبياءِ ... مُعرَّقةً برموزِ السُّوَرْ
غزلتَ لها حُوَّةً في الجفونِ ... تُخدِّرُها عِفَّةً في النَّظَرْ
وغمّستَ ريشةَ وحيِكَ في ... شفَتَيْها ولوّنتَ تلكَ الصُوَرْ
تباركَ قلبٌ تفيضُ رسومُكَ ... منهُ على كلِّ لوحٍ أثَرْ

1. إلياس أبو شبكة: المجموعة الكاملة في الشعر (من صعيد الآلهة)، ص438.

وجئتَ الورى بأناشيدِ حبٍّ نقيٍّ كوجهِكَ أو كالسَّحَرْ
أناشيدَ ما صعدتْ قبلَ عهدِكَ مِنْ حلْقِ إنسٍ ولا مِن وَتَرْ
أناشيدَ كانتْ على شفتيكَ رِضاعَ الهوى منذُ كانَ الصِّغَرْ

أبو شبكة، إذًا، يمسك بخيوط جبران الإبداعية كلها، ويحرّكها على مسرح مرثيته باقتدار ووعي، ويحوك منها سجادة الفن الجبراني الموشّاة بألوان إبداعاته المتنوعة بحيث لا يُحسّ بطغيان أحد وجوه الإبداع الجبراني على الآخر، مع أن أحدها يطغى حقيقة كما سيتضح، لكن أبو شبكة يجعلها تسير جنبًا إلى جنب، ويوزّعها في أنحاء مرثيته بطريقة تبدو عفوية، لكنها مدروسة وواعية وآتية من الحساسية الشعرية لأبو شبكة.

يستهل أبو شبكة الأبيات بمفردة "حكيم" وهي تشمل النثر والشعر، بل إلى النثر أقرب، لا سيّما النثر الجبراني. ثمّ تبرز في الشطر نفسه مفردة " قيثار"، المقصود بها الشاعر، وفي البيت الثاني مفردة "الأدب"، التي يدل السياق على أنها تنصرف إلى النثر، وفي البيت الذي يليه مفردة الشعر في قوله: "هنا طهر الشعر على شفتيك"، ثمّ تطالعنا مفردة "عبقر" التي تنتمي إلى عالم الشعر. وفي البيت التالي، تظهر عبارة "رؤى الأنبياء"، التي ينصرف الذهن فيها إلى نثر جبران المتمثّل بكتاب "النبيّ" المشهور. ثمّ مفردة "غمّست ريشة وحيك"، التي تشير إلى فن الرسم بوضوح، ثمّ تظهر إشارة أوضح إلى الرسم بمفردة "رسومك". ثمّ يعود أبو شبكة إلى شاعرية جبران بمفردة "أناشيد"، التي كررها ثلاث مرات في ثلاثة أبيات متتالية.

ومع أن أبو شبكة أدار التزاحم الإبداعي لجبران باقتدار وجمال، فإنّ الشعر كان له النصيب الأوفر نوعًا وكمًّا؛ فعبارات تمجيد شاعرية جبران كانت الأبرز، مثل: "قيثار، طَهر الشعر، عبقر، أناشيد حب نقيّ كوجهك أو كالسحر، أناشيد ما صعدت من حلق إنسٍ ولا من وتر"، واشتملت بعض تلك العبارات على صور

بلاغية بديعة، عزّزت معنى تمجيد الشاعرية الجبرانية. أمّا على مستوى الكم، فكانت المفردات المتصلة بالشاعرية هي الأكثر، لأن الشاعر يتحسّس عند الشاعر شاعريته أكثر من أنواع الإبداع الأخرى.

يتضح أن إدارة أبو شبكة لتزاحم الشعر وغير الشعر في رثائه لجبران تختلف عند الشاعر القروي؛ وطريقة أبو شبكة هي الأكثر إبداعًا ومواءمةً لطبيعة الإبداع الجبراني في نثره وشعره ورسمه، إذ سارت هذه الفروع الإبداعية جنبًا إلى جنب في حياة الرجل بلا فصل، وإن أظهر أن فرع الشعر أكثرها ورقًا وثمرا. وما هذا إلّا لأنه شاعر في المقام الأول.

4. (الشاعر / القضية)

قد يكون الشاعر المرثيّ مرتبطًا بقضية ما أدبية أو قومية أو اجتماعية أو غيرها، حتّى إنّه يصبح أحد رموزها، فتُذكر معه أينما ذُكر، أو يُذكر معها حيثما ذُكرتْ. وحين يرحل عن الدنيا، فما من شك أنّها تلوح في أفق رثائه بمستوى ما، وليس الاندغام الكامل بين الشاعر المرثي والقضية المرتبطة به، فذا لم أجده في الرثاء الشّطري، بل هو في الرثاء الحداثي، كما هو آتٍ. لكن يمكن القول إن حضور القضية مع الشاعر في ضميمة رثائه هو حضور على التوازي لا على الاندماج.

ومثال هذا الحضور المتوازي ما رثى به الأخطلُ الصغير جميل صدقي الزهاوي، فلشهرته شاعرًا عراقيًا منصهرًا في قضايا بلده وهمومه، مواكبًا للأحداث الكبرى فيه، يُعدّ امتدادًا لعبقرية العراق وحضارته الضاربة في التاريخ إذ غدا أحد رموز العراق وقضاياه. والأخطل تحسّس هذه الصلة بين مرثيّه الزهاوي وقضية العراق، فعزف على هذا الوتر مليًّا في تسعة وعشرين بيتًا خاطب بغداد ورمز بها إلى كل العراق، على قاعدة ذكر الجزء وإرادة الكل، حتّى ليظنّ أن القصيدة هي في تمجيد العراق وتحيته والتضامن معه. وفي البيت

الثلاثين يعقد الصلة بين الشاعر وقضيته حين يذكره بطريقة واعية مدروسة، بهدف تأكيد تلك الصلة وإظهارها جليًّا. يقول(1):

قولي لشمسِكِ لا تغيبي	**وتكبّدي فلكَ القلوبِ**
بغدادُ يا وطنَ الجهادِ	**ومُرضِعَ الأدبِ الخصيبِ**
أُسْدَ العراقِ، وما الرياحُ	**الهوجُ طاغيةَ الهُبوبِ**
أمضى وأنفذَ منكِ، إذْ	**تَثْبينَ للأمرِ العصيبِ**
وبنيتِ بالقلمِ الحليمِ	**وبالمهنّدةِ الغضوبِ**
مجدًا تنقّل في العلى	**بينَ الأشعةِ والطيوبِ**
بيتٌ من الأخلاقِ ضاقتْ	**عنه أخلاقُ الشعوبِ**
وسِعَ الدياناتِ السِّماحَ	**وضمّ أشتاتِ الندوبِ**
زفراتُ أحمدَ في رسالتِهِ	**وآلامُ الصليـــــــــــبِ**
بغدادُ ما حملَ السرى	**منّي، سوى شبحٍ مريبِ**
جَفَلَتْ له الصحراءُ والتفتَ	**الكثيبُ إلى الكثيبِ**
وتنصّتتْ زُمَرُ الجنادبِ	**مِنْ فُويْهاتِ الثقوبِ**
أنا دمعةُ الأدبِ الحزينِ	**رسالةُ الألمِ المُذيبِ**
من قلبِ لبنانَ الكئيبِ	**لقلبِ بغدادَ الكئيبِ**
لبيكَ نابغةَ العراقِ	**وحجّةَ الشرقِ القريبِ**
لبيكَ معجزةَ البيانِ	**الحُرِّ والقلمِ الخضيبِ**
هلّا ذكرتَ لنا العراقَ	**ومجدَ غابرِهِ الذهيبِ؟**
إرثٌ وهبتَ له الصِّبا	**وسقيتَه دمعَ المشيبِ**

1. بشارة عبدالله الخوري (الأخطل الصغير): شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1972م، ص162 -165.

مجّد الشاعرُ العراق وقضيته بما هو بلد حضارة وعراقة وتاريخ وأدب وشجاعة وبطولات، وبلد تعايش بين مختلف الأديان والطوائف، وبلد مِحنٍ ومصائب واستهداف من الطغاة والمستبدين. إنّ قضية العراق هذه، يسترسل بها الشاعر استرسالا واعيًا، ويأتي على تفاصيلها على مدى تسعة وعشرين بيتًا، ثمّ يفضي من القضية الوطن إلى الشاعر الزهاوي، وهو من رموز هذه القضية، فيربطه بها ربطًا احتفائيًا واعيًا، بقوله: "لبيك نابغة العراق".

وعلى الصعيد الفنّي، فالاسترسال في تبيان قضية العراق كان أسلوبًا بارزًا وناجحًا، لأنه مجّد القضية، ومجّد شاعرها حين أفضى إليه بعد تمجيد طويل للعراق، ولسان حاله: هذا العراق بأمجاده وأخلاقه وعلمه، وهذا نابغة العراق؛ فالعراق بكل عظمته منصهر فيه.

وفي تفاصيل أمجاد العراق، فإن الأخطل الصغير، الذي "مزج بين حسّه العربي وثقافته الأجنبية، وخرج إلى دنيا الأدب بشعر يجمع سمات الشعر القديم ويحمل خصائص الشعر الجديد"[1]، حشد بدائع من الاستعارات، التي هي "أهم سبل التصوير عنده، ولكنه لم يبتعد عن الصور القديمة كثيرًا، وإن أبدع في تلوينها أيّما إبداع، وأضفى عليها من مشاعره ما جعلها صورًا تنبض بالحياة"[2]. فمن ذلك قوله في أبيات لم أوردها : "مرضع الأدب الخصيب"، و "قلّمتِ أظفار الزمانِ". و"صهر القرونَ وصاغها تاجًا لمفرقك الحبيب".

وتبرز في المرثية جملة من الكنايات الجميلة، " مما عُرف في البيان العربي، وقد أعاد بشارة صياغتها ووظّفها للتعبير عن المعاني بطريق الإشارة والتلميح"[3]. فمن ذلك قوله: "إرث وهبتَ له الصبا وسقيته دمع

---

1. أحمد مطلوب: الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمّان، 1985م، ص36.
2. المرجع نفسه: ص51.
3. المرجع نفسه: ص56.

المشيب"، كنايتان عن صفتين؛ بعث التراث المجيد على يد الزهاوي، وإخلاصه له إلى منتهى حياته، ونفحه من تجاربه.

ولم يفت الأخطل الصغير أن يشير إلى فئة من المتربصين المراقبين، فيرمز إليهم بالجنادب: "وتنصّتتْ زُمَرُ الجنادب من فويهات الثقوب"، ذلك لأن لكلِّ قضية ما يعاكسها من قوى الشرّ المتربّصة. وبقدر ما تتسامى هذه في درجات الخير تنحطُّ تلك في دركات الشر. وربما رمز بالصحراء إلى الرجعية والتخلف المجابهة للتقدم والحضارة والفكر في قوله: " جفلت له الصحراء والتفت الكثيب إلى الكثيب".

الخلاصة أن هذه المرثية مثّلت بعض السمات الفنيّة في شعر الأخطل الصغير، الذي كان "كمعاصريه ينهل من التراث العربي ويستعين بوسائله في التصوير، كالتشبيه والاستعارة والكناية، ولكنه لا يهمل وسائل التعبير الأخرى كالرمز والقناع والأسطورة، وإن جاءت عابرة لا تمثّل نزعته الفنية، وروحه العربية"[1].

ومن القضايا التي طرقها بعض الشعراء في ضميمة رثائهم لشعراء مهجريين قضية الهجرة والاغتراب، إمّا سعيًا وراء الرزق، أو طلبًا لحرية الرأي والإبداع. فهذا صلاح لبكي يعرض لها في رثائه لرشيد أيوب الشاعر اللبناني المهجري. لكنّه يقدّم الشاعر على القضية، بعكس ما فعل الأخطل الصغير في رثائه الزهاوي، ولم يكن ذلك بخسًا للزهاوي، بل كان إمعانًا في تمجيده. يستهل لبكي قصيدته بالإشادة بشاعرية أيوب، ويحشد لذلك مجموعة من الصور البديعة، ثمّ يفضي إلى قضية الهجرة والاغتراب التي تحظى منه

[1]. المرجع نفسه ، ص41.

ببضعة أبيات يوطّد فيها الصلة بين الشاعر وهذه القضية، كونه أحد المهاجرين، وأنه عايش آلام الاغتراب عن وطنه. يقول لبكي[1]:

ماتَ رشيدٌ هل يموتُ الضياءْ ... وهل تنالُ الشِّعرَ كفُّ الفناءْ؟!
إذا يموتُ الوردُ يمضي الشّذا ... إلى جَواءٍ خلفَ هذا الجواءْ!
أحببتَ لبنانَ وأعليْتَهُ ... وصُغتَ فيه الشّعرَ حلوَ الرُواءْ
وإنّ لبنانَ لفي مأتمٍ ... يبكيكَ فيهِ كلُّ ظلٍّ وماءْ
هجرتَ لبنانَكَ لا كارهًا ... ولا مُجِدًّا خلْفَ صُفْرِ الطِلاءْ
إنّ أخا الشِّعرِ ليرضى بما ... يكفي أخاهُ الطيرَ للارتواءْ
لكنَّ شأنَ النَّسْرِ تحليقُهُ ... وقصدُهُ أنّى يُطيقُ الثّواءْ
عِشْتَ غريبًا وانقضتْ غُربةٌ ... في الأرضِ، هل من غربةٍ في السماءْ؟

لقد واءمَ لبكي بين المرثيّ والقضية، ولولا أنها قضية محورية في حياة الشعراء المهجريين عامّة، وحياة المرثي خاصّة، لمّا جعلها واسطة عقد القصيدة، فكانت أبياتُها الأجمل بين سائر الأبيات.

وكان ولوج لبكي إلى القضية عبر بابة الإشادة بالمرثيّ وبعض الوقوف الفلسفي على عتبة الموت. استهلّ هذا الولوج بعبارة: "أحببتَ لبنانَ .."، ليبعد عن الأذهان فرض أنّ الهجرة ربما كانت بسبب انقطاع حبل الود بين الشاعر ووطنه. ثمّ قال: "وإن لبنان لفي مأتم يبكيكَ .."، ليبعد، كذلك، فرض أن الهجرة ربما كانت بسبب تخلّي الوطن عن الشاعر، وهو يدخل في إطار ما سمّاه أحد الدارسين "تضاد النّسق المفهومي"،

[1]. صلاح لبكي: الأعمال الكاملة (ديوان مواعيد)، ص96 -98.

الذي يقوم على تقديم مفهوم جديد على أساس مفهوم مخالف له. وهو أسلوب امتاز به لبكي، الذي يبحث ذلك ضمن ما يسمّى "البلاغة الجديدة"[1].

إنّ لبكي يبيّن سبب الهجرة الحقيقي، وينتقي مفرداته بدقة، ويهندس تراكيبه بعناية، للإيحاء بفضاء من المعاني، وهو الشاعر الرمزي، فيقول: "هجرتَ لبنانَك لا كارهًا، ولا مجدًّا خلف صُفر الطلاء"، لقد أضاف لبنان إلى الشاعر "لبنانك" ما يشي به هذا من عظيم الصلة والالتحام بين الشاعر ووطنه. ويعزّز الفكرة بقوله: "لا كارها"، وينفي السبب المادي، الذي هو أول ما يتبادر إليه الذهن، في مثل هذه الأحوال، فيقول: "ولا مجدًّا خلف صفر الطلاء". فما السبب؟ يجيب لبكي ببيتين هما الأجمل في المرثية:

إنّ أخا الشِّعرِ ليرضى بما يكفي أخاهُ الطيرَ للارتواءْ
لكنَّ شأنَ النَّسْرِ تحليقُهُ وقصدُهُ أنّى يُطيقُ الثّواءْ

هي الحرية، إذًا، ولا شيء سواها، إذ تحمّل أيوب ورفاقه الغربة عن أوطانهم ليحظوا بها. يا لها من قضية إنسانية عظيمة الشأن! أجاد لبكي إثارتها بإبداع جليّ، رابطًا إياها بحياة الشاعر المرثيّ، فكأنها هي وسيرته جناحا هذه المرثية، التي لم تكن لترقى في سماء الإبداع إلا بهما.

ومن الناحية الفنية، فإنّ لبكي الذي كان المنطق العقلي في شعره عمومًا "شديد الفاعلية، بل لعلّ من الممكن القول إن أساس البناية الجمالية عند لبكي عقلي في منطلقه وجوهره، ومن هنا يكون التجلي الجمالي في شعره شهادة لجمالية الفاعلية العقلية في الشعر كله"[2]، كان موفّقًا في تخيّر ألفاظه وتراكيبه لتؤدي المعاني الدقيقة التي رامها، في إطار ربط الشاعر المرثي بقضية الاغتراب والهجرة. فلكي يعبّر عن حب

---

[1]. وجيه فانوس: ملامح من البنائية الجمالية في شعر صلاح لبكي عبر مفاهيم من البلاغة الجديدة، مجلة جدارا الثقافية، العدد 1، سنة 2010م، ص48.

[2]. وجيه فانوس: ملامح من البنائية الجمالية في شعر صلاح لبكي عبر مفاهيم من البلاغة الجديدة، ص48.

الشاعر المرثي لوطنه وارتباطه الوجداني به اختار ثلاث مفردات: "أحببتَ لبنان، أعليتَه، صغتَ فيه الشعر"، فـ "أحببت" تعكس المستوى الوجداني، و "أعليت" تعكس المستوى العملي، أي بأدبك الراقي أعليت اسم وطنك، و"صغت" تعكس ترجمة الحب إلى إبداع خالد. أمّا حبّ الوطن للشاعر، فعبّر عنه بقوله: "وإنّ لبنان لفي مأتم يبكيك فيه كل ظلّ وماء"، إذ أدّى الحرفان "إنّ" و"اللام" وظيفة تأكيد معنى الفجيعة على الشاعر. وكذلك مفردة "يبكيك" المؤكدة لما قبلها، فكان يمكن للشاعر أن يكتفي بمفردة "مأتم"، الدّالة بحد ذاتها على البكاء والحزن، لكنّه أكّد فعل البكاء. ثمّ استعماله لكلمة "كل" ومعنى الاستغراق فيها، ثمّ إنّ اختياره لمفردتي "ظل و ماء" له أبعاد رمزية، موحية، تحتمل كثيرًا من التأويل، لكن المعنى القريب يخدم الفكرة كذلك. فضلًا عمّا أشرت إليه من إضافة مفردة (لبنان) إلى المرثي: "لبنانك"، التي تدلّ على الارتباط بين الشاعر ووطنه. ثمّ تطالعنا كناية جميلة ومعبّرة، هي "صفر الطلاء"، كناية عن موصوف هو الذهب، أو المال عمومًا. والجمال فيها أنها صورة تبيّن حقيقة المال، الذي هو مجرد معادن لها ذلك المظهر الأصفر اللامع. ثمّ يربط لبكي بين الشاعر والطير، من ناحيتين؛ الأولى قلة المؤونة والاكتفاء بقليل القوت وسرعة الارتواء، والأخرى التوق إلى الحرية شأنها شأن الطائر، فما دام له جناحان فهو خليق بأن يطير في الفضاء المترامي أنّى يشاء. وكذلك الشاعر، فما دام انطوى على نفس شاعرة وعاطفة جياشة، وتفكير عميق، فهو خليق بأن لا يكون لإبداعه سقوف، ولا يُمارَس ضده القمع الفكري، وتكميم الأفواه.

ومن القضايا الأدبية التي حضرت بقوة في رثاء شاعر قضية الالتزام في الشعر، التي مفادها أن الشعر ليس مجرد ترف فكري، وجمال لغوي، وصور جميلة، حسب، إنّما هو التزام بقضايا المجتمع والإنسانية، ويجب له مواكبة الأحداث، والتأثير في الناس، وتحريضهم على التخلص من كل المفاسد والمشكلات التي تنغّص معايشهم؛ أي أنّ للشعر وظيفة اجتماعية، يُتوصل إليها بأدوات فنية جمالية.

من الشعراء الذين طبقوا الالتزام في نتاجهم الشعري الشاعر العراقي معروف الرصافي، "الذي انغمس في الوضع العام السائد، وسبر أغوار الروح الجماعية بشكل لم يسبقه إليه غيره من الشعراء، وكثيرًا ما اختار كلماته لتناسب العواطف المشتركة عند جميع العرب، فاستطاع بذلك أن يتحدث عن الجمهور ويخاطبه ويتكلم باسمه كذلك"[1]. وكان يرى أنه يجب للشاعر الحضور في كل المناسبات العامة، ويسهم بشعره فيها، لذا غصّ ديوانه بشعر المناسبات، فجلب عليه ذلك نقدًا قاسيًا من بعض النقاد، الذين رأوا أن في شعره العيوب الكبيرة، وحكموا عليه بالرداءة، وتجاهلوا القيم الجمالية فيه، والأهم أنهم تجاهلوا حقيقة أنه كان قوة تحرير، وانفتاحًا في التطور الشعري في العقود الأولى من القرن العشرين.[2] الخلاصة أن الرصافي مثّل قضية الالتزام في الشعر، وكان من أبرز رموزها.

يتوقّع الدارس، لهذا، أن تظهر قضية الالتزام في بعض المراثي التي قيلت فيه، وفاءً وتقديرًا، وتأكيدًا لرسوخ الالتزام الشعري لديه علامةً بارزة في رحلته الشعرية، ودليلًا على وطنيته وقوميته، ودفاعًا عنـــــه في وجه مناهضي اتجاهه الملتزم. لقد اهتديت إلى مرثية للشاعر العراقي كمال نصرت[3] في الرصافي، حضرت فيها قضية الالتزام حضورًا لافتًا، من البداية، ولم تخفت إلى نهاية القصيدة، بحيث لا يكاد يخلو بيت إلّا سكنته هذه القضية، فسارت بموازاة الشاعر والاحتفاء به، على طول الموقف الرثائي. يقول نصرت[4]:

فقَدنا بفقدانِ الرُّصافي شاعرًا ... سيبقى فمُ الدنيا له الدّهرَ ذاكرا

له في سجّل الخالدين صحائفٌ ... إذا تُليتْ تجلو النُّهى والبصائرا

يطالع فيها المرءُ أمجادَ أمّةٍ ... خلتْ وانطوى عهدٌ لها كان زاهرا

---

1. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي المعاصر، ص258.
2. المرجع نفسه: ص255، 256- 257.

4. كمال نصرت: ديوان كمال نصرت، قدّم له إبراهيم الوائلي، مطبعة دار البصري، بغداد، 1968م، ص224 .

يفكّرُ في ماضي وحاضرِ قومِه | **فيطربُ للماضي ويندبُ حاضرا**
وذلك ماضٍ قد تولّى بخيره | **وذا حاضرٌ بالشرِّ أصبحَ زاخرا**
يدٌ للرصافيِّ المناضلِ ما اجتنتْ | **لأوطانِه إلّا العلا والمفاخِرا**
فكم ظلَّ للحقِّ الصُراحِ مناصرًا | **وكم باتَ من أجلِ المواطنِ ساهرا**
قضى نصفَ قرنٍ ذائدًا عن حقوقِنا | **جريئًا ولم يخشَ العدوَّ المُكابِرا**
وعلّمنا كيف النّهوض إلى العُلا | **فمَهْرُ العُلا أنْ تقحَمَ الدهرَ ظافِرا**
وأسدى إلينا منّةً بعد منّةٍ | **على أنّه لمْ يلقَ في القومِ شاكرا**
ولم يلقَ إلّا شانئًا ملءَ صدرِهِ | **ضغائنُ أعمتْ مِن بنيها البصائرا**

إنّها احتفائية تزخر بالالتزام، الذي يسري في كلّ عباراتها ومفرداتها، فالمرثي والقضية يسيران معًا عبر الأبيات. فثمّة حشد لألفاظ تعبق منها دلالات الالتزام، مثل: " يفكر، قومه، المناضل، مناصرًا، ساهرا، ذائدًا، جريئًا، علّمَنا، أسدى إلينا"، كل هذا في أبيات معدودة من قصيدة تربو على الأربعين بيتًا.

ولجأ الشاعر الراثي إلى البديع كي يعمّق فكرة التزام الرصافي، فاستعمل الطباق في قوله: "يفكّر في ماضي وحاضر قومه، فيطرب للماضي ويندب حاضرا"، فالتزامه ممتد عبر الزمان في الماضي والحاضر، ويترجمه سعادة أو حزنًا، بحسب ما تقتضي الحال. وعمد إلى التكرار لتعميق فكرة الالتزام، نحو قوله: "فكم ظلّ للحق الصراح مناصرًا، وكم بات من أجل المواطن ساهرا". فهنا تكرار على مستوى اللفظة "كم"، وتكرار على مستوى التركيب. ممّا أحدث إيقاعًا جميلًا، إلى جانب وظيفته المعنوية.

ما كان هذا البناء الاحتفائي لينجح النجاح المنشود في وصل الشاعر بالقضية لولا تركيب (الفعل الماضي والضمير المستتر) العائد على الرصافي، وهو التركيب الذي تكرر كثيرًا في تلكم الأبيات، نحو: "يفكّر، فيطرب، يندب، ظلّ، بات، قضى، لم يخش، حدانا، علّمنا، أسدى".

ثمّ يستمرّ كمال نصرت في احتفائيته بالرصافي وبقضية الالتزام معًا عاقدًا الصلة بينهما بإحكام، في كل القصيدة، فكانا جناحيها. لكنّا نجده يعرّج على ثمرة هذا الالتزام وفوائده للمجتمع والأمة، فهو ليس مجرد موقف لا نفع منه، بل موقف بنّاء ومؤثّر جدًّا. يقول:

هل الشِّعرُ إلّا دولةٌ عزَّ شأنُها ... وعزَّ بنوها في النضالِ عساكرا؟

وهل غيرُ معروفٍ تسنّمَ عرشَها ... وهل غيرُ معروفٍ بها كان آمرا؟

إذا ما دعا غُرَّ القوافي تواثبتْ ... إليهِ وما عرّدنَ عنه نوافرا [1]

جلاها كما تُجلى الحِسانُ كأنّها ... عرائسُ يحكينَ البدورَ السوافِرا

تغنّتْ بها في الشّرقِ والغربِ ألسنٌ ... فأرهفنَ في عذْبِ الغناءِ المشاعرا

وألهبنَ عند الفاترينَ حماسةً ... ونبّهنَ عند الجائرينَ الضمائرا

وشجّعنَ رِعْديدًا وأيقظن راقدًا ... وأنشطنَ كسلانًا وأنهضنَ عاثرا

وكنّ لمن رام السلامَ سلامةً ... وكُنَّ لمن رامَ القتالَ بواترا

فطورًا تراها كالنسيمِ لطافةً ... وطورًا تراها كالخضمِّ زواخرا

فالشعر، إذًا، دولة، والشعراء عساكرها المناضلون لإحقاق الحق، وإصلاح المجتمع، وكشف مكامن الفساد، وإيقاظ الغافلين، وتشجيع الخائفين، وإيقاظ ضمائر الظالمين، إلى غيرها من وظائف الشعر الملتزم. والشعر، فضلًا عن وظيفته الاجتماعية الملتزمة، له وظيفته الجمالية، القائمة على إبداع الصور الجميلة العميقة، وتخيّر الألفاظ الموائمة الموحية، والأسلوب الجذاب المتين، والبحر المناسب، وغيرها من مكامن الجمال في النّص الشعري.

---

[1]. عرّد: ذهب بعيدا. (الديوان: ص225).

يرى كمال نصرت الرّصافي زعيم دولة الالتزام الشعري ، ومتسنّم عرشها، والآمر فيها. فهو لا يحكم الصلة بين الرصافي وقضية الالتزام حسب، إنّما يقرر أنه ملك الالتزام الشعري، الذي أخلص له هذا الإخلاص، لأن للالتزام ثمرة عظيمة، هي إصلاح المجتمع، وإحداث التغيير المنشود.

لقد حشد نصرت، فنيًّا جملة من الأدوات الفنية؛ لبلورة فكرته في قضية الالتزام، وإبرازها جليّةً جميلةً. ففي الإطار التصويري بنى مجموعة من الصور البديعة، وإن تكن تقليدية مألوفة، لكنها ناسبت المقام، ووطّدها السبك الشعري القوي. من ذلك: "هل الشعر إلا دولة .. عزّ بنوها في النضال عساكرا"، فهي صورة لا تقف عند حد الجمال حسب، إنّما هي الأنسب لتوضيح فكرة الالتزام، فالتزام الدولة تُجاه مواطنيها لا يساويه التزام، والتزام العساكر تجاه المواطنين كذلك؛ لأنهم الحامون للمجتمع، المنافحون عنه الأعداء والشرور.

وبنى نصرت، لتصوير براعة الرصافي في شعره المؤثّر من حيث التزامه وجماله، هذه الصورة: "إذا ما دعا غرّ القوافي تواثبت إليه وما عرّدن عنه نوافرا"، فهو شاعر مطبوع متمكن، لا تستعصي عليه قافية. فالقوافي تستجيب له سراعًا طائعة. ولروعة هذه الأشعار، فهي "عرائس يحكين البدور السوافرا". ولفائدتها الإصلاحية، وجمالها البديع، "تغنّت بها في الشرق والغرب ألسن"، فالمجاز المرسل في "ألسن"، علاقته الجزئية، والمقصود به الناس. ونلاحظ الطباق في "الشرق والغرب"، للدلالة على امتداد تأثير الرصافي وشهرته. لكن الأسلوب الأميز لبيان مدى تأثير أشعار الرصافي، هو أسلوب التشخيص، بإسناد الأفعال المرتبطة بتلك الأشعار إلى نون النسوة ، مثل: "أرهفنَ، ألهبنَ، نبّهنَ، شجّعنَ، ..."، فهي ليست مجرد أشعار من كلمات وحروف وأنغام، إنّما هي في مصاف موجودات حية نشيطة مؤثّرة تقوم بكل هذه المَهمّات العظيمة.

5. استثمار الرثاء

قد يستثمر الشاعر رثاءه لشاعر ما في إثارة قضية، أو تسليط الضوء على حدث مهم مزامن، أو لفت الانتباه إلى خطر محدق، أو إلى تقصير مغفول عنه، وغيرها من القضايا التي تشغل بال المبدعين عادة. وقد لا يكون،أحيانًا، علاقة بين المرثي والقضية المُثارة، وإن وُجدت فليست خاصة؛ أي لا يكون المرثي رمزًا من رموزها، أو مصداقًا لها، بل ينطبق عليه فيها ما ينطبق على الناس في مكان وزمان معيّنين.

أكثر ما تتحقق هذه الظاهرة عند الشعراء المعروفين بالالتزام، الذين يملكون مشروعًا إصلاحيًا، ويرون أن للشاعر وظيفة اجتماعية، يجب أن يستغل كل الفرص المُتاحة لتأديتها، لا سيّما في المحافل الجامعة للناس، والمناسبات الحاشدة، كاجتماعات العزاء والتأبين وإحياء الذكرى، التي تستدعي قصائد رثائية في راحل ما، فيركب الشاعر موجة الرثاء لتحقيق هدفه الإصلاحي في قضية من القضايا.

استثمار الرثاء ظاهرة متوافرة جدًا في الرثاء الشّطري المعاصر، في الشعراء خاصّة، لأنّ الموقف الرثائي في شاعر حريٌّ بأن يفضي إلى كبريات القضايا والأحداث، لا سيّما في رثاء الشعراء الكبار المؤثّرين، من أصحاب الالتزام الشعري، فيكون التعريج على مثل تلك القضايا في الرثاء من باب الوفاء لرسالة ذلك الشاعر المرثي، وخطّه الملتزم.

من أكثر الشعراء المستثمرين لرثاء نظرائهم الشاعر القروي، بل هو الأكثر استثمارا للرثاء في إثارة كبريات القضايا، لا سيّما القومية والوطنية منها؛ لأنه شاعر ملتزم، بل إن الالتزام من أكبر مزاياه. لم يطبق ذلك في شعره حسب، إنّما نظّر إليه في مقدمة أحد دواوينه كما مرّ. لكلّ هذا أقف عنده أكثر من غيره.

ففي رثائه التأبيني للشاعر خليل مردم بك سنة 1960م، استثمر القروي الموقف الرثائي استثمارا قوميًا باقتدار لافت، وبأسلوب مؤثر جدًا. رسم الشاعر لنفسه صورة الحائر في هذا الرثاء، والعاجز عنه، والمحاول له بشتى الوسائل، وفصّل في هذه الفكرة وأسهب على مدى خمسة وثلاثين بيتًا، بحيث يتبيّن للمتلقّي أنّه إنّما كان يوطئ لاستثمار قومي متفرّد لهذا الرثاء. يقول[1]:

كم للرثاءِ سلختُ فيكَ شهورا ... قلقَ الوسادِ أُصارعُ المقدورا
وأكبُّ ملتهبَ الجبينِ محيّرًا ... بخواطرٍ لا ينعقدنَ سطورا
فمضى الشّتاء ولم أزل مترقّبًا ... شيطانَ شِعري ساهرًا مقرورا
وبدتْ تباشيرُ الرّبيعِ فطار بيَ ... أملٌ يشيِّدُ في الهواءِ قصورا
أشبعتُ طَرْفِي من جمالٍ طالما ... أوحى لغيري مُصحَفًا و زَبورا
أفنيتُ كلَّ وسائلي لم أُبقِ لا ... جِذْعًا يُهَزُّ ولا زِنادًا يُورى
ورجعتُ من فشلي حزينًا أستحي ... أنّي أُسمّى شاعرًا مشهورا
وهتفتُ من أغوار قلبٍ مؤمنٍ ... لم يبغِ أجرًا عاجلًا وشُكورا
يا مصدرَ الإحسانِ عونَكَ إنّني ... ما كنتُ بالإحسانِ قَطُّ كَفورا
لا تخذلنّي في رثاءِ سميدعٍ ... ملأَ المجامعَ ذِكرُه والدُّورا
فسمعتُ صوتًا هاجني طربًا وكا ... دَ الطّرسُ من كفي يطيرُ سرورا
يا راثيَ الأحياءِ حسبُك ضلّةً ... ما كنتَ إلّا واهمًا مغرورا
ترثي خليلَ اللهِ وهو مخلّدٌ ... ما كنتَ يا قرويُّ تشهدُ زورا
ترثي؟ ومَن ترثي؟ أبعدَ قيامةِ ... الأمواتِ تحفرُ للحياةِ قُبورا؟!
أوَ ما سمعتَ الصورَ يُنفخُ باعثًا ... مَن في اللُّحودِ، أما سمعتَ الصّورا؟!
أوَ ما رأيت العُربَ مِن سَكَراتِهم ... هَبُّوا إناثًا للعُلا وذكورا؟
لا موتَ بعد اليومِ إلّا للأُلى ... ملأوا البلادَ مظالمًا وفجورا

[1]. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص223 -225.

لمّا على العُدوانِ أجمعَ غدرُهم ... وسَطَوْا ذئابًا جُوّعًا وصقورا
جرّدتُ عبْدَيْ ناصرٍ لقتالِهم ... وأعدتُ "بدرَ" الكافرينَ بدورا
ركبَ "ابنَ غريونَ" الغُرورُ وزاده ... تصريحُ أعداء السلامِ غُرورا
سطّرتُ للباغي كتابَ عذابِهِ ... فاقرأْ عليهِ كتابَه المسطورا

يشفع لي في هذا النقل الطويل أنّ استثمار الرثاء لا يتضّح إلّا به؛ لأنّ القروي نفّذ استثمارا مُحكَمًا، تطلّب منه ذلك الإطناب، والاسترسال الواعي، للوصول أخيرًا إلى بؤرة الاستثمار، ليكون أكثر تأثيرًا في النفوس، وأكثر جدوى. فالقروي استرسل كما أشرت في فكرة استعصاء الرثاء عليه، وعدم مواتاته إياه، مع ما حاول من أساليب، وانتظر من مواسم، ثمّ لجأ إلى "مصدر الإحسان" ليسعفه برثاء قوي، يبيّض وجهه في تأبين مردم الحقيق بأعظم الرثاء، الذي يخجله أمام الجموع المنتظرة.

يصوّر القروي أنه جاءه هاتفٌ يعيب عليه ضلاله وتوهمه، في أنه يسعى إلى رثاء الأحياء الخالدين. فإلى هنا كان ما زال في إطار الرثاء المنغلق على الرثاء، وفيه ما فيه من الإشادة والاحتفائية بالشاعر الراحل. ولو توقّف عند هذا الحدّ لكان حقّق إبداعًا كبيرًا في أسلوبه الاحتفائي هذا، الذي وطأ له بمثل هذه التوطئة البديعة. لكنّه رام إبداعًا فوق الإبداع، بل رام الاستثمار الأميز للرثاء، فدلف إلى قضية قومية كانت محط الاهتمام الأكبر آنذاك، وهي مواجهة إسرائيل وعدوانها الفظيع المستمرّ على العرب، فربط ببراعة لافتة بين فكرة خلود مردم وعدم موته، لأنه الأديب والشاعر الخالد بذكره، بفكرة بعْث العرب من رقدتهم وخنوعهم، وأنهم لمّا رجعوا إلى الحياة، وقرّروا مواجهة إسرائيل بزعامة الرئيس عبد الناصر فإنّه لا محل لأي رثاء بعد الآن. يقول في الأبيات الأربعة الآتية التي هي بؤرة استثمار الرثاء في القصيدة، والتي تظهر براعة الشاعر، وحسن تخلّصه:

ترثي؟ ومَن ترثي؟ أبعدَ قيامةِ	الأمواتِ تحفرُ للحياةِ قُبورا
أوَ ما سمعتَ الصورَ يُنفخُ باعثًا	مَن في اللُّحودِ، أما سمعتَ الصورا؟!
أوَ ما رأيت العُربَ مِن سَكَراتِهم	هَبُّوا إناثًا للعُلا وذكورا؟
لا موتَ بعد اليومِ إلّا للأُلى	ملأوا البلادَ مظالمًا وفجورا

لا موتَ، إذًا، إلّا للظالمين المستبدّين وهؤلاء لا رثاء لهم، بل موتهم هو الهدف المنشود. فدع عنك الرثاء، وغنِّ للحياة والنهوض والمواجهة. ليست الدعوة، هنا، إلى المواجهة والثورة دعوة إلى العنف والقتل والخراب، بل دعوة إلى إحقاق قيم الإنسانية من الكرامة والحرية والاستقلال، فالقروي كان يرى أنّ الشاعر الوطنيّ الحميّ هو الشاعر الإنساني، وكان يقول "لله ما أبسط عربيًّا يدعو – وبلغته العربية – إلى السلام إنسانيةً تأبى أن تعترف به إنسانًا"[1].

على الصعيد الفنّي، فأسلوب الاسترسال \ الإطناب في فكرة العجز الرثائي، التي أوهم الشاعر القارئ بها، كان أسلوبا لافتًا أحكمه صاحبه، وكشف فيه عن أنّ الاسترسال لم يُقصد لذاته، بل توطئة ملحة للوصول إلى بؤرة استثمار الرثاء. أمّا أسلوب الإيهام الذي جاء في ضميمة ذلك الاسترسال، فكان، كذلك، أسلوبًا مُحكَمًا بارعًا، فقد أوهم القروي المتلقّي بعجزه عن الرثاء، وألحّ على ذلك الإيهام، لا قصدًا إليه بذاته، بل لإنضاج الاستثمار الرثائي، وإنجاحه في أن يكون بالغ التأثير، وبالغ الإبداع والجمال.

لقد حشد القروي كثيرًا من الصور البديعة في استرساله ذاك، لإيهام القارئ بعجزه عن الرثاء، فمن ذلك: "بخواطر لا ينعقدن سطورا"، "مترقبًا شيطان شعري". وكوّن صورًا في وصفه مصادر الإلهام الشعري، من وردٍ وشجر وماء وخضرة وغيرها من تفاصيل جمال الطبيعة. كل ذلك للوصول إلى فكرة أنه ظلّ، على

[1]. عمر الدقّاق: القروي الشاعر الثائر، ص66-67.

الرغم من كلّ الجمال الملهِم، عاجزًا عن الرثاء. من تلك الصور: "عرائس الإلهام تطفر بهجة"، و"اللوز حاك له آذار أكلّةً"، و"الدوح غنّت بالحفيف أوراقه". ولم يكن ذلك الوصف الذي أسهب فيه الشاعر للطبيعة مقصودًا لذاته، بل كان توطئة خضراء موشّاة لهدفه الأساسيّ، هو البثّ القومي الصادر عن روح شاعرة ملتزمة بقضايا الأمة، تسخّر كل الجمال والإبداع لخدمة القضايا الكبرى.

أمّا الصورة الأجمل، فهي استحضار مشهد القيامة ونفخ الصور للدلالة على بعث العرب من ذلتهم وخنوعهم، في قوله: "أبعد قيامة الأموات تحفر للحياة قبورا؟ .. أوَ ما سمعتَ الصورَ يُنفخ باعثًا مَن في اللحود؟ أوَما رأيتَ العُربَ من سكراتهم هبّوا إناثًا للعُلا وذكورا؟".

وثمّة لفتات فنية أخرى، لا بأس من تتبّع بعضها؛ منها أسلوب الاستفهام: "ترثي؟ ومَن ترثي؟"، الذي كان أول خيط الربط بين الموقف الرثائي والقضية القومية، وكانت له وظيفة التشويق، ودلالة البعث الجديد للأمة. ثمّ استمرّ الشاعر بأسلوب الاستفهام "أو ما سمعت الصور ..؟"، وهو استفهام مكرر، تكثفت دلالته، و"أوَ ما رأيت العُرب ..؟". وكلّها كانت للغرض نفسه في الاستفهام الأول.

قد يكون استثمار الرثاء أخلاقيًّا إنسانيًّا، وهو ما نجده عند القروي نفسه، في رثائه للشاعر والأديب سليمان البستاني[1]. يستهل القروي قصيدته استهلالًا رمزيًا، استرسل فيه، وأضفى عليه روحًا فلسفية. وكان المعنى المخيّم على هذا النفَس الرمزي الفلسفي، أنّ الفضيلة كأنها روح ترفرف فوق الوجود، وتسكن في مظاهره، وتتلوّن ملامحُها بحسب ما يطغى عليه من خير أو شر، وتبقى هذه الروح تنتظر المنقذ من الناس شاعرًا أو مصلحًا أو ثائرًا، .. ويصل إلى القول إن توق الروح للصلاح طال عهده في عصرنا المادي،

[1]. سليمان البستاني (1856 – 1925م)، سليمان بن خطّار بن سلّوم البستاني، ولد في قرية (أبكشتين) من منطقة الشوف في لبنان، تعلّم في المدرسة الوطنية، وعمل معلّمًا، ثمّ محرّرًا في صحف عدّة، ودرس في العراق، واشتغل في التجارة هناك، ورحل إلى البادية لأخذ اللغة من مصادرها، وزار الأستانة ومصر والهند وفارس، واتقن غير لغة، وتبوأ مناصب سياسية عدّة، مثل وزارة التجارة والصناعة، توفي في أمريكا أثناء الاستشفاء من مرض ألمّ به، ودُفن في مسقط رأسه. من مؤلفاته: تعريب (إلياذة هوميروس)، و(عبرة وذكرى)، و(الداء والشفاء). (الجبوري: 2\357-358).

فشرعت تبحث عن منقذ ينشر الخير في الأرض. هنا وصل القروي إلى بؤرة الاستثمار الأخلاقي الذي هدف إليه، وهو أنِ استنجدت الفضيلة المقهورة بالمدنية الحديثة تنشد عندها الخير والدواء.

هنا يشرع القروي " الذي بدا في شعره وفي حياته قائد عسكر يذود عن الحياض، ويقارع الخصوم"[1]، الخصوم"[1]، بسنّ قريحته ضد المدنية المادية الحديثة، فيبدأ بمهاجمتها هجومًا قاسيًا لا هوادة فيه، إلى أن يصل إلى الغاية التي يروم، وهي أن المرهفين من البشر هم صُنّاع الفضيلة وناشروها بين الناس. خير مثال على هؤلاء البستاني المرثي. يقول القروي[2]:

لا من ثغورِ الغيدِ في لبنانِ ... أو من خدودِ الحورِ والوِلدانِ
بل من ضلوعِ المجدِ، من قلبِ الهدى ... من مهجةِ التقوى، مِن الإيمانِ
قد صاغها الرحمنُ أكملَ زهرةٍ ... رقصتْ لها الأرواحُ في الأبدانِ
فإذا قضى بطلٌ مجيدٌ أو مضى ... حُرٌّ شهيدَ محبةِ الأوطانِ
أو فاضَ مدمعُ شاعرٍ أسفًا على ... شعبٍ أسيرِ مذلةٍ وهوانِ
تكسو النضارةَ عودَها فيميس في ... أبهى العقودِ وأبهجِ الألوانِ
وإذا خلا وجه الثرى من ثائرٍ ... للحقِّ مشتعلٍ به متفانِ
أو من نبيٍّ هدًى وشاعرِ حكمةٍ ... يشقى ويُضطهَدُ اضطهادَ الجاني
يعرو البتيلاتِ الذبولُ كأنها ... أهدابُ طرفِ الغادةِ الوسنانِ
ولَرُبَّ عهد طال فيه ذبولُها ... واشتدَّ [عطفُ] ([3]) الواحدِ الديّانِ
وتطلّع الرحمنُ ملتمسًا لها ... بطلًا يقيها طارقَ الحَدَثانِ
واستنجد المتمدنين لأنهم ... أهلُ الرقيِّ وسادةُ العمرانِ
يا قوم أين عجيب مخترعاتِكم ... تُدني الحياةَ إلى عروسِ جناني؟

---

[1]. عمر الدقّاق: القروي الشاعر الثائر، ص81.
[2]. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص446- 448.
[3]. في الديوان: خوف. واجتهدت في تغييرها لمنافاتها للعقيدة.

أين البخارُ يبثُّ من زفراتِه ... روحًا، ويبعثُها من الأكفانِ؟
أين المدافعُ والأساطيلُ التي ... أجرتْ دماءَ الخلقِ كالغدرانِ؟
أوَ ليس فيما أهرقتْ من قطرةٍ ... تروي غليلَ فؤادِها الظمآنِ؟!
كلّا فما لي عندكم أمنيّةٌ ... أيعيشُ في وادي الجحيمِ أماني؟!
كلّا فإنّ لمثلكم مدنيةٌ ... لكنّها مدنيّةُ الشيطانِ!
كلّا فبِنتُ الخُلدِ لا تحيا على ... فَضَلاتِ أهلِ البغيِ والعُدوانِ
فلعلها تُروى بدمعةِ شاعرٍ ... وتُبرّدُ الغليانَ بالغَليانِ
أو تستقي من ذوبِ قلبِ مجاهدٍ ... يُفني الحُشاشةَ وهو شيخٌ فانِ

فهذا استثمار أخلاقي لرثاء هذا الشاعر، هاجم فيه القروي المدنية الحديثة، التي قوامها المادة لا الأخلاق، فهي "مدنية الشيطان"، و"وادي الجحيم"، وأهلها "أهل البغي والعدوان"، ولا يمكن لهذه المدنية البغيضة أن تغذّي الفضيلة، وتكون ملاذًا لها. ووردة الفضيلة لا ينقذها من محنتها إلا شاعر ملتزم مرهف متفاعل مع قضايا الإنسانية العادلة، أو مجاهد مخلص مؤمن بالحرية والعدالة يدأب في جهاده إلى منتهى عمره.

من الناحية الفنية، فإن الأسلوب الرمزي يطغى على نصف القصيدة الأول وصولًا إلى بؤرة استثمار الرثاء وهي مناهضة المدنية الحديثة. فقد رمز القروي إلى الفضيلة بوردة جميلة، وشرع يأتي على تفاصيلها، ويعقد الصلة بينها وبين الأخيار في هذا الوجود. فمن ذلك قوله: "بتلاتُها البيضاء عابقة الشذى"، و"أمّا الجذور ففي قلوب عباده"، و"فتكفّل الأبطال في إحيائها ونمائها"، و"يروونها بدموعهم". وكلها استعارات لها وظيفتها الجمالية، والمعنوية، متمثلة في تقديم الفضيلة البريئة المهجورة الجانب، كوردة صغيرة ضعيفة، تتقاذفها الأحوال والأهوال، وتنتظر منقذها من الخيّرين الصالحين، في حين يهدّدها ويؤذيها المعتدون الظالمون.

وممّا يلفت الانتباه في ثنايا هذه النموذج الاستثماري أسلوب السخرية في قوله:

أين المدافعُ والأساطيلُ التي أجرتْ دماءَ الخلقِ كالغدرانِ؟
أوَ ليس فيما أهرقتْ من قطرةٍ تروي غليلَ فؤادِها الظمآنِ؟!

فالسخرية هنا وسيلة هجوم على المدنية الحديثة، تعكس مدى المرارة التي يشعر بها الشاعر إزاء هذه المدنية التي تدّعي الرقيّ، لكنّها تفتعل الحروب التي تفيض فيها دماء الأبرياء كالغدران. هنا نلحظ التشبيه المؤكّد لمعنى غزارة الدماء، بسبب استهتار هذه المدنية بحياة الإنسان، ولهاثها وراء مصالحها حسب.

ويظهر جليّا أسلوب التكرار على مستوى الكلمة والحرف في تكراره كلمة "كلّا"، وحرف "الفاء" بعدها، في أربعة أبيات متتالية، فأرى وظيفتين: معنوية وصوتية. فالمعنوية لتأكيد معنى المناهضة والرفض للمدنية البغيضة. والصوتية خلقت إيقاعًا صوتيًا حازمًا أحدث إطرابًا شعريًا، وثباتًا صوتيًا في موازاة الثبات على المبدأ الأخلاقي.

وثمّة شعراء آخرون من شعراء الرثاء الشّطري استثمروا مراثيهم لشعراء راحلين في إثارة بعض القضايا، لكنه كان استثمارا محدودًا، ظهر في السياق الرثائي بلا تخطيط مسبّق من الشاعر الراثي، لكن لفكرة عرضت له ولها صدى في نفسه، فرأى أن يستثمر الموقف الرثائي لإثارتها. على عكس ما عند الشاعر القروي، الذي خطّط لاستثماره الرثائي وهندسه، وبناه بناء واعيًا مدروسًا في كلّ أبعاده الموضوعية والفنية، فجاء استثمارًا متماسكًا رصينًا بالغ التأثير، استدعى منه حشدًا كبيرًا من الأبيات، التي توزّعت بين أن تكون موطّئة للاستثمار، أو بؤرة له، وثمرة. وهو الذي كان يقول: "إنّي في معرض الذود عن أمتي المهدَّدة بالفناء لا أصنع شعرًا أهمهم به في رؤوس الأطفال بل أبريه سهامًا لقلوب الطغاة المعتدين، ولكل راض عن

طغيانهم، ساكت على اعتدائهم".[1] وقد أظهر ذلك في شعره قبل نثره، وكشف حقيقة مشروعه الاستثماري للشعر كما في أبياته الآتية من مرثية في إيليا أبو ماضي، قالها بعد موقف استثمار قومي[2]:

قلْ للذي ملأَ البلاد جرائمًا	**مَنْ لمْ يُسمِّكَ مُجرمًا يكُ مُجرما**
ما زدتَ فلسفةً تزدْنا خيبةً	**ويزدْكَ أحرارُ العبادِ تهكُّما**
تُرضي اليهودَ وأنتَ تزعمُ حربَهم	**واللهِ لم نرَ منكَ أكذبَ مَزعما**
مَن ساءَه النقدُ الجريءُ فإنّ لي	**غرضًا أجلَّ من النُّواحِ وأعظما**
هل كنتُ إلّا شاكيًا متألّمًا	**مما أخي قبلي شكا وتألّما؟!**

فالقرويّ يستثمر الرثاء لأنّ له غرضًا أجلّ من النواح وأعظم. ويستثمر الرثاء لأنّ فيه وفاء للشاعر المرثي الذي كان رساليًا كذلك، ينشد العدالة والحرية والقيم، لا يكون بالنواح عليه أسعد منه بركوب رثائه إلى فضاء تلك القيم، وجعله نافذة يطلّ منها الراثي على قضايا كانت تؤرّق المرثي وتقض مضجعه.

ومن الشعراء ذوي الاستثمار المحدود للرثاء، علي محمود طه في رثائه لشوقي، حيث يقول في نهاية مرثيته، بعد أن احتفى بشوقي وأظهر الحزن عليه، وكانت له وقفات فلسفية أمام حقيقة الموت[3]:

فاذكروا نهضةَ البيانِ بأرضٍ	**أطلعتْ في سمائِها أعلامَهْ**
إنّها أمّةٌ تغار على الفنِّ	**وترعى عهودَه وذِمامَهْ**
لم تزلْ مصرُ كعبةَ الشِّعرِ في الشر	**قِ وفي كفِّها لواءُ الزعامةْ**
إنَّ يومًا يفوتُها السبقُ فيه	**لهو يومُ المعادِ يومُ القيامةْ**

1. عمر الدقّاق: القروي الشاعر الثائر، ص80.
2. الشاعر القروي: الأعمال الكاملة (الشعر)، ص398.
3. ديوان علي محمود طه المهندس، ص139.

لقد استثمر الموقف الرثائي في تسليط الضوء على قضية زعامة مصر للشعر العربي، الذي ينصرف عنها إلى غيرها. ولا أظنّ أنّ من عاين إبداعات القروي، على بُعد سطور من هنا، سيوافق على هذا. لكن، وبصرف النظر عن مدى صحة ما ذهب إليه علي محمود طه، فقد كان له ذلك الاستثمار المحدود، الذي لم يخطط له، بل كان فكرة عرضت له بناء على عصبية لمصر وشعرها أظهرها في ذيل هذه المرثية.

وخدم طه فكرته بالتصوير، مع أنه شاعر جو لا شاعر صور؛ فهو لا يستعمل الصور إلّا نادرًا، ومع ذلك ظلّ على قسط كبير من الجمال والروعة، لبراعته في خلق الجو العام للقصيدة يغطي له نقص الصور[1]. بيد أنّه، مع هذا، عمد إلى التصوير، ربما لأنّ طبيعة فكرة الزعامة والريادة والسبق ألحت عليه باستحضار صورة الكعبة في قوله: "لم تزل مصر كعبة الشعر في الشرق وفي كفّها لواء الزعامة". فربط الحسّ الأدبي بالحسّ الديني لإعطائه مزيد قيمةٍ، وتأدية الدلالة المنشودة، وهي الزعامة والمرجعية الشعرية. وساق، ليعبّر عن استمرار هذه الزعامة، كناية لها ارتباط ديني، فقال: "إنّ يومًا يفوتها السبق فيه لهو يوم المعاد يوم القيامة"، أي لن يفوتها السبق والتفوّق، ولن تنصرف عنها هذه الزعامة ما دامت الحياة. وأسلوب التوكيد في "إنّ" و "لهُوَ"، يعكس إصرار الشاعر على فكرته. وكذلك الأمر في أسلوب التكرار: " يوم المعاد، يوم القيامة".

ومن الاستثمار المحدود لرثاء شاعر أيضًا، ما عند حافظ إبراهيم في مرثاته لإسماعيل صبري، التي مضى الكلام عليها. ففي ختامها يلتفت حافظ إلى واقع اجتماعي وسياسي مضطرب، كان يقلق الشاعر الملتزم، فما وسعه إلّا أن يبثّ قهره حين سنحت الفرصة، مستثمرا خاتمة المرثية. يقول[2]:

---

1. نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، ص160.
2. ديوان حافظ إبراهيم، (المراثي)، ص213- 214.

مللتَ الثواءَ بدارِ الزوال   فماذا رأيتَ بدارِ المَقرّْ؟
أتحتَ الترابِ يُضامُ الكريمُ   ويشقى الحليمُ ويخفى القمرْ؟
ويُهضَمُ حقُّ الأديبِ الأريبِ   ويُطمَسُ فضلُ النبيهِ الأغرّ؟
أتحتَ الترابِ تُساقُ الشعوبُ   بسوْطِ العبودةِ سوْقَ البقرْ؟
ويُعقَدُ مؤتمرٌ للسلامِ   فنخرجُ منهُ إلى مؤتمرْ؟
فإن كان ما عندنا عندَكم   فليسَ لنا من شقاءٍ مَفرّْ

فهو– على محدوديته – استثمار بديع ومتعدد؛ فحافظ في هذه الأبيات القليلة أثار غير قضية: الأولى اجتماعية هي محنة ذوي القيم في مجتمع لا يعرف القيم بحيث يُضام الكريم، ويشقى الحليم، ويُتجاهل الخيِّر. والثانية أدبية هي محنة الأديب المُجيد في مجتمع يُبخس فيه حقه، ويُطمس فضله. والقضية الأخيرة سياسية هي محنة الشعوب المضطهدة من قبل مستبدين طغاة لا يرحمون، يستعدون الناس ويسوقونهم سوْق البقر. ثمّ يحاول المخلصون أن ينقذوا شعوبهم، فيموّه عليهم أصحاب السلطة بالسلام، ويخادعونهم بالسياسة، ويماطلونهم، فيخرجون من مؤتمر إلى مؤتمر، لأن الغاية هي أن لا يصلوا إلى غاية. ويختم حافظ استثماره السريع الكثيف للرثاء ببيت يرشح أسىً وقهرًا وربما يأسًا، وينطوي على سخرية مؤلمة مُبكية، حين يقول: "فإن كان ما عندنا عندكم، فليس لنا من شقاء مفرّ".

على الصعيد الفني، خدم حافظ بعض قهره بالصورة، وهي وإن تكن تقليدية، جاءت مؤثرة في سياقها في قوله: "تساق الشعوب بسوط العبودة سوْق البقر"، وإخال أنّه تعمّد هذه الصورة التي قد يتجنبها غيره في موقف للرثاء، لأنه مسكون بحنق شديد، وهمّ عظيم لحال الناس الأبرياء المضطهدين، وهو الشاعر الذي عُرف بالرحمة والعطف على مثل هؤلاء. ولجأ إلى أسلوب التكرار في قوله "ويعقد مؤتمر ..فنخرج منه إلى مؤتمر"، لبيان الفعل العبثي في ممارسات السياسيين المخادعين أو الجاهلين.

واستثمر محمود حسن إسماعيل الرثاء بدلفه إلى قضية أدبية اجتماعية في سياق رثائه لحافظ إبراهيم، هي قضية الدخلاء على صرح الشعر، ممن يجدون أشباهًا يصفقون لهم، ويحتفون بهم، فلا أولئك لهم من الشعر حظ ولا هؤلاء لهم من الذوق حظ، فلهذا يتواءم الفريقان، ولهف الزمان على المبدعين وسط هؤلاء المدّعين. يقول[1]:

دُنيا مِن النسيانِ أُلقِيَ مهدُهُ ... فيها وسُوِّيَ لحدُه المتهجرُ
ونصيبُه بعدَ الفناءِ مُصَفِّقٌ ... يهذي لراثٍ في المنابرِ يهتُرُ
ومهلِّلونَ لشاعرٍ مترنِّمٍ ... يلغو بأسجاعِ البيانِ ويهذرُ

فإسماعيل يشعر بالحنق والأسى للمصير الذي لقيه حافظ إبراهيم بعد مماته وهو الشاعر العظيم، الذي كان لسان قومه الصادح في كل قضية وعلى كل منبر. لكنه أمسى يلفه هو وقبره النسيان والهجران، وشكره قومُه بأن صاروا يصفّقون للدخلاء على ساحة الشعر، الذين يهتُرون بكلام يسمونه قصائد، وهي محض أسجاع، مُطربة خاوية من كل قيمة.

وانطوت أبيات محمود حسن إسماعيل، على قلتها، على إبداع يحتاج إلى تأمّل. منه استعماله لمفردة "مهد" إشارة إلى القبر، ففيها دلالة عميقة كأن الشاعر رام أن يقول إن شاعرًا مبدعًا مثل حافظ يجب أن يولد حين يموت، ويولد بالاحتفاء المتجدد به، والتعمّق في نتاجه وإبداعه؛ لكن الواقع هو غير هذا. ثمّ يلجأ إلى المفارقة حين يقول إن نصيب حافظ من الشكر والعرفان هو الاحتفاء، لا به بل بدخلاء على الشعر! ولنا أن نلاحظ كيف عبّر إسماعيل عن سطحية وضحالة ما يُنشئه هؤلاء الدخلاء، ويسمونه شعرًا، فالواحد منهم

[1]. محمود حسن إسماعيل: الأعمال الكاملة، (ديوان هكذا أغني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م، مج2، ص243.

"يهتر، يهذر، مترنّم، يلغو بأسجاع"، وكلها مفردات تنطوي على معنى الخواء من القيمة الحقيقية، وتنصرف إلى القشور دون الجوهر.

مهما يكن، فإنّ إجادة شعراء الاستثمار المحدود للرثاء تكمن في التفاصيل الفنية وتكثيف المعنى، لا في بناء الاستثمار وهندسته والتوطئة له، كالذي عند الشاعر القروي.

6. المرأة الشاعرة: راثية ومَرثيّة:

قلَّ في الشعر الشطري المعاصر أن تكون المرأة الشاعرة راثية أو مرثيّة قياسًا بما للرجل الشاعر، لذا أعوزني العثور على بضعة نصوص جيّدة جهدًا كبيرًا. ويقلّ أكثر في الشعر الحداثي. من أسباب هذا قلّة الشواعر قياسًا على الشعراء، ويُستدل على ذلك بنظرة سريعة إلى فهارس "معجم البابطين" مثلًا[(1)].

أتناول الموضوع من ثلاث زوايا؛ حين تكون الشاعرة راثية لشاعر أو شاعرة، أو مرثية من شاعر أو شاعرة. في النوع الأول أقف عند ثلاث شاعرات؛ فدوى طوقان، وجليلة رضا[(2)] وأمينة قطب. أمّا فدوى فرثت أخاها إبراهيم طوقان بقصيدة، وفي ثنايا قصائد. عنوان مرثيتها "على القبر"، ومناصّها "إلى روح إبراهيم"، تقول[(3)]:

[1]. خُصّص المجلّد الورقي (23) للفهارس، وتسهل الموازنة أكثر بالرجوع إلى نسخة المعجم الإلكترونية على (الإنترنت) حيث فهارس الشواعر منفصلة عن تلك التي للشعراء. (http://www.almoajam.org/Dynamic.php).

[2]. جليلة محمد فؤاد رضا، ولدت عام 1920م بالإسكندرية. حاصلة على الثانوية العامة الفرنسية.تزوجت وهي صغيرة من قاض يعمل بالصعيد وأنجبت طفلين: أصيب أحدهما بمرض عقلي مما سبب لها حزنا مقيما، كما ترملت وهي صغيرة فتزوجت محمد السوادي صاحب مجلة "السوادي" ولكن المنية عاجلته مما عمق حزنها، وقالت في المناسبتين شعرا.أهم حدثين في حياتها الشعرية تعرفها بالشاعرين إبراهيم ناجي،ومحمد الأسمرالذي ساعدها في نشر إنتاجها في جريدة "الزمان".عضو في لجنة الشعر بالمجلس القومي التخصصي وفي اتحاد الكتاب، وفي رابطة الأدب الحديث.دواوينها الشعرية: اللحن الباكي 1954- اللحن الثائر 1956 - الأجنحة البيضاء 1959- أنا والليل 1961- صلاة إلى الكلمة 1975- العودة إلى المحارة 1982- خدش في الجرة (مسرحية شعرية) 1969. أعمالها الإبداعية الأخرى: تحت شجرة الجميز (رواية) 1975. مؤلفاتها: وقفة مع الشعر والشعراء - صفحات من حياتي. حصلت على جائزة الدولة التشجيعية 1983، ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى 1983. ممن كتبوا عنها: عبدالمنعم خفاجي، ومصطفى السحرتي، وأنيس منصور، وعبدالعزيز شرف.توفيت عام 2001م. (معجم البابطين: 1\656، و الجبوري: 1\419)

[3]. فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993م، ص97.

آه يا قبر، هنا كم طاف روحي
هائمًا حولكَ كالطيرِ الذبيحِ
آوَ ما أبصرتَه دامي الجروحِ

يتنزّى فرطَ تبريحٍ ويأسٍ
مرهقًا ممّا يعنّيهِ الحنينْ

وهنا يا قبره أشواقُ نفسي
يا لأشواقٍ على تُربكَ حبسِ
وهنا قبلةُ أحلامي وهجسي

قرّبتني الدارُ، أو طال نزوحي
فخيالي بكَ رهنُ كلِّ حينْ

وتسترسل الشاعرة في مخاطبة قبر أخيها الشاعر خطابًا ينطوي على شديد حزنٍ وألم، مظهرةً في ثناياه معاني التقدير له مُحبّاً ونصيرًا، فترى قبره أجمل القبور وله إشعاع نور. وتصل إلى تقدير شاعريته وأدبه متكئةً على التصوير، فتقول:

زهرةٌ عطّرت الدنيا بنشرِ
ثمّ مالتْ بين أحلامٍ وشعرِ
وذوتْ عن عمرٍ للزهرِ نضرِ

هكذا تنفدُ أعمارُ الزهورْ
والشذا باقٍ بروحِ العابرين

فإبراهيم في شعره وأدبه مثل زهرة يانعة ذات شذى عطّرت الدنيا، ثمّ ذوت صغيرةً يُنتظر منها مزيدُ عطاء. لكن وإن غيّبها الفناء فشذاها باق، وهذا شأن إبراهيم فشعره خالدٌ عبر الأجيال.

تمثّل القصيدة الاتجاه الرومانسي في تعاطيه العاطفي واسترساله الشعوري، وتجلّى هذا في نغمة الأسى الطاغية على القصيدة، ومخاطبة القبر، وأجواء الموت والوحشة، والنزعة الوجودية، ويظهر هذا كلّه من خلال الألفاظ والصور والنغم الحزين. ويُلاحظ التجديد من حيث شكل القصيدة؛ فالقوافي متنوعة، ويزامن هذا نمط بصري مختلف في صفّ أشطر القصيدة.

مثّلت القصيدة نموذجًا في رثاء الشاعر الأخ، فبرزت عاطفة الأخوّة مهيمنة على كل مفاصلها، وكان ثمّة التفات إلى شاعرية إبراهيم وأدبه بأسلوب تصويري. يمكن القول إن فدوى مثّلت ما يشبه ظاهرة الخنساء، لا سيّما أنّها فقدت أخًا آخر هو "نمر" في حادثة تفجير في بيروت، ورثته بقصائد منها "مرثاة إلى نمر" و"جسر اللقيا". يجد المدقّق في كثير من شعرها، فضلًا عن المواضع الجليّة في رثائها لإبراهيم، صدى أحزانها عليه،

وتألّمها لفقده، مثلًا في قصائدها: "حياة"، و"وجود"، و"جسر اللقيا"، و"لماذا"، و"تاريخ كلمة"، و"مكابرة"[1]. وكلّها، ما عدا "حياة"، حداثية من شعر التفعيلة تصلح نماذج للرثاء الحداثي في الشعراء، وأكتفي بالإشارة إليها. وفي بعض القصائد التي يُتوهمّ أنها تخاطب حبيبًا مفارقًا فهي ربما تستحضر أخاها، الذي يبدو أنّ روحه لم تكن تفارقها، للعلاقة الأخويّة والشعرية والنفسية الوطيدة بينهما.

ولفدوى مرثية مبكرة في عبد المحسن الكاظمي لم تنشرها، أثبتها يوسف بكّار في كتابه "الرحلة المنسية: فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية"، ويرى أنّها ربما نُظمت عام 1935م عام وفاة الكاظميّ. تقول[2]:

عرائسُ الشِّعرِ مَن يواسيها؟	**قدْ فارقَ الكاظميُّ ناديها**
تاللهِ ما راعنا سوى نبأٍ	**جاءَ أثارَ القلوبَ يُذكيها**
عن عبقريِّ القريضِ مبدِعِهِ	**قصائدًا والخلودُ راويها**
سلْ روضةَ الشِّعرِ أين شاديها؟	**لطالما قد زهتْ بهِ فيها**
فصوّحتْ لا ترى بها فننًا	**رطْبًا ولا زهرةً تناجيها**
جاء نبيُّ القريضِ سيّدُهُ	**بأروعِ البيّناتِ يُحييها**
"ربابُ" يا ليتَ للمنونِ نُهىً	**إنْ هي جُنّتْ بالسَّطوِ تثنيها**[3]
	تثنيها (3)
هيهاتَ لو كان ذاكَ ما فَجَعتْ	**ولا أتتْ للقلوبِ تُدهيها**
لا تجزعي يا ابنةَ العراقِ وها	**قد حامَ يُحيي الآمالَ راعيها**
مَن وجدتْ غازيًا لها سَنَدًا	**ما فقدتْ والدًا يُربّيها** (4)

---

1. فدوى طوقان: الأعمال الشعرية الكاملة، أرقام صفحات القصائد المذكورة على التوالي: 38، 84، 325، 327، 349.
2. يوسف بكّار: الرحلة المنسية: فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية، دراسة ونصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص71-ص71-72.
3. رباب هي ابنة الشاعر. وعلّق الدكتور بكّار في الحاشية أنّ البيت غير واضح في الأصل، وقد اجتهد في قراءته. (الرحلة المنسية: ص72).
4. المقصود الملك غازي بن فيصل بن الحسين بن علي، ملك العراق (1912 -1939). (المصدر نفسه)

القصيدة تقليدية في الشكل والمضمون، وتظهر تأثّر الشاعرة، في بواكيرها، بالأسلوب الكلاسيّ، فتستهلّها بالتّفجع، ثمّ تُشيد بشاعرية الفقيد، فتحتفي بها احتفاءً كبيرًا، ولا تلتفت إلى أية منقبة أخرى. وأراها، على صغر سنّها آنذاك، أدركت خصوصية رثاء شاعر. ثمّ تختم القصيدة بتعزية ابنته.

اهتمت الشاعرة، فنّيًا، بالجانب التصويري، لكنّها لم تتعدَّ الصور التقليدية، مع أنّها وُفّقت في توظيفها للتعبير عن المعاني التي رامتها، من مثل : "عرائس الشعر من يواسيها؟"، و "نبأ جاء أثار القلوب يذكيها"، للتعبير عن التفجّع، و"الخلودُ راويها"، و" سل روضة الشعر أين شاديها؟"، و"نبيّ القريض سيّده"، للتعبير عن احتفائها بشاعرية الكاظميّ. ونوّعت الشاعرة في أساليبها فظهر الاستفهام والقسم والاستثناء والنداء، والتمنّي، والشرط، والنهي، والنفي.

ورثت جليلة رضا إبراهيم ناجي في "أربعينه" بقصيدة عنوانها "النجم الخابي"، تطفح بالأسى، وتتجلّى أصداء أثره في حياتها، وتقديرها لمكانته وشاعريته الفريدة. تقول[1]:

ها هي الشمسُ تهاوتْ في دِماها غارقةْ
وعلى الأفقِ غيومٌ جاثياتٌ خافقةْ
ناشراتٍ فوقَ ذاكَ الميْتِ أكفانَ الفناءْ
تابعاتٍ ظلَّ نعشٍ كان رمزًا للضياءْ
حائراتٍ بين أجواء الفضاءِ الشاهقةْ

*

وهنا في أضلعي قلبٌ جريحٌ في شرودْ
كان بالأمسِ له ضوءٌ وإشعاعٌ فريدْ
فخبا، وي! كيفَ يخبو ذلكَ النجمُ الرفيقْ؟

1. جليلة رضا: ديوان اللحن الباكي، مكتبة مصر، (د.ت)، ص21-23.

أين أمشي؟ كيف أخطو والدجى ملءَ الطريقْ؟

ما لعينٍ أن تراني، أو لقلبٍ أن يقودْ!

تبدو العاطفة المشبعة بالأسى جليّة في الأبيات، ومهيمنة على كل مفاصل المرثية، وتنمّ على إحساس صادق بفقد شاعر مبدع تكنّ له محبة كبيرة. ظهر هذا في الألفاظ والصور، فالشمس تسقط غارقة في دمائها على فقد ناجي، والغيوم جاثية ناشرات أكفان الفناء على الراحل، وهذه المظاهر الطبيعية تتساوق مع حزن الشاعرة، الذي يفضي إلى تساؤلات متعجّبة من موت ناجي وهو النجم الرفيق الذي له مكانة شعرية فذّة، وشهرة واسعة. وفي المقطع الآتي تتجلّى خصوصية العلاقة بين الشاعرة والشاعر، التي يُفهم من كلام بعض الدارسين أنّها العشق، من ناجي تُجاهها في الأقل[1]، على الرغم من نفيها هذا الأمر[2]، تقول:

كنتَ لي كونًا حفيًّا بالأماني الزاهيهْ

ونعيمًا من زهورٍ وظلالٍ حانيهْ

فتغيّبتَ ومرّتْ بعدَكَ الأيامُ تجري

لا أنا أُبدي اهتمامًا أو بما تحويهِ أدري

رائحاتٍ غادياتٍ تافهاتٍ عاديهْ

فناجي، إذًا، لم يكن صديقًا عابرًا في حياة جليلة، بل بهتت الحياة بعينيها بعده، وما عادت تبدي اهتمامًا بها، فهو كان لها "كونًا حفيًّا بالأماني الزاهية ونعيمًا من زهور وظلال حانيةْ". القصيدة، فنيًّا، تنتمي إلى الاتجاه الرومنسي، الذي جمع، في الأصل، بين الشاعرين[3]، فالعاطفة الجيّاشة تشيع في كلّ الأبيات، وثمّة استرسال في التعبير عن الأسى والفقد، وطبيعة الألفاظ والصور، والشكل الذي نهض على تنويع القافية

---

1. يوسف بكّار: العين البصيرة، قراءات نقدية،(كتاب الرياض 86)، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض، 1421هـ (2000م)، ص68.
2. جليلة رضا: صفحات من حياتي، (كتاب الهلال – العدد (427) – القاهرة 1986م، ص50.
3. يوسف بكّار: العين البصيرة، ص48.

ضمن نمط مدروس، فلكلّ مقطع قافيتان، قافية تنتظم الأبيات (1 و2 و5) وأخرى مختلفة للبيتين الثالث والرابع، ومجموع القوافي في كامل القصيدة تسع.

أميز ما في القصيدة التصوير، فثمّة حشد من الصور التي تظافرت لترسم لوحة الحزن ولوعة الفقد ووحشة الغياب، من مثل: "الشمس تهاوت في دماها غارقة"، و"غيوم .. ناشرات .. أكفان الفناء"، و"الرياح الهوج ..تدوّي بالزئير"، و "هدير البحر صخّاب ينادي بالقتال". وتخدم الألفاظ المعاني التي رامتها الشاعرة، من مثل "أكفان، الفناء، نعش، جريح، شرود، خبا، أجثو، خاشع، الهوج، انطواء، ضمور، ..".

لم يظهر الاحتفاء بشاعرية ناجي بألفاظ مباشرة في المرثيّة، لكن تشبيهها له بالنجم الذي له ضوء وإشعاع فريد انطوى على احتفاء. ويُلحظ غلبة تصوير الأسى والفقد على الجانب الاحتفائي، ربما لأنّ الراثي امرأة، ولخصوصية العلاقة بين الشاعرة والشاعر، ولأنّ المرثية قيلت، أصلًا، في "أربعينه" احتفاء به وتجديدًا لذكراه.

النموذج الثالث عند أمينة قطب التي تمثّل الظاهرة الخنسائية بحقّ، فرثت أخاها سيّد قطب بعشر مراثٍ شطرية ضمّها ديوانها "مع القافلة"، نظمتها على مدى ثلاثة عقود، تجمع بين الأسى بفقده، والمرارة لمعاناته، والفخر به، والتقدير لعلمه وفكره وثباته على مبدئه، والإصرار على مواصلة النهج والنضال، وغيرها من الأفكار والعواطف. ولا تلتفت أمينة إلى شاعرية أخيها على الخصوص، لأنّ القضية الدينية التي مات بسببها هي التي طغت على أجواء المراثي العشر، لذا تصلح قصائدها أن تُدرس تحت عنوان "الشاعر/ القضية" الذي سبق. تقول في إحدى هذه المراثي(1):

---

1. أمينة قطب: مع القافلة، مؤسسة الرسالة- بيروت، ودار البشير- عمّان، 1999م، ص18.

مضى هاديًا للركبِ والليلُ دامس   ولكنّ نورَ الله هادٍ لملهَمِ
وسارَ بعزمٍ واحتمالٍ لعلّنا   نفوزُ برضوانِ العزيزِ المكرّمِ
نسيرُ على الأيّام ركبًا مرابطًا   يكافحُ ألوانَ الضلالِ المهاجمِ
نزيلُ من الأفهامِ جهلًا مخطَّطًا   ودعوةَ كفرٍ هادفٍ ومصمِّمِ

يُلحظ في الأبيات إحساسها بفقد أخيها مع إصرار أكيد على استمرار النضال والثبات على القضية. ويلحظ الأسلوب التقريري المباشر، الذي ينصبّ على المعاني، سمةً للشاعر الملتزم صاحب القضية. وإن كان من صورٍ ورموز فهي تقليدية شائعة من مثل "هاديًا للركب والليل دامس"، "يكافح ألوان الضلال المهاجم". تقول في مرثية أخرى[1]:

إليكَ أخي هذه الخاطراتْ   وهذي الدموعُ مع الذكرياتْ
وفي الليل تطفو همومُ القلوب   وأحزانُ ما كان من حادثاتْ
وما عدتُ أملكُ حجزَ الدموع   وما عدتُ أملكُ غيرَ الشّكاةْ

*

فأهتفُ كم يا أخي قد مضى   وهل كان ذلك يومَ الرحيلْ؟
فأطفئ في الدربِ ذاكَ الضياء   وعزَّ مع الليلِ أمرُ البديلْ
وغشّى الضبابُ فراغَ الزمان   ورانَ الخريفُ ولونُ الأفولْ

*

فنمْ هانئًا يا رفيقَ الظلال   فلن يملكَ الظلمُ وقفَ المسيرْ
فرغمَ العناءِ سيمضي المسيرُ   بدربِ الكفاحِ الطويلِ العسيرْ
فعزمُ الأباةِ يروعُ الطغاة   ويمضي بهم للمصيرِ المريرْ

---

[1]. أمينة قطب: مع القافلة: ص26.

تتجلّى عاطفة الحزن لفقد الأخ، والحنين إليه، والوحشة لفراقه، لكن تبرز، بالتزامن، لهجة الإصرار على مواصلة النضال. يُلاحظ في الأبيات، وفي القصيدة كلّها، تطوّر عن الأبيات السابقة من حيث الشكل والتصوير، فثمّة تنوّع في القافية، وصور تنمّ على اهتمام أكبر بالجانب التصويري، من مثل: "وغشّى الضباب فراغ الزمان"، و"رفيق الظلال" إشارة، فيما يبدو، إلى كتابه "في ظلال القرآن"، وصورة " ران الخريف ولونُ الأفول".

أمّا النوع الثاني؛ رثاء شاعر لشاعرة، فبين يديّ نموذجان شطريان؛ قديم وجديد، القديم لحافظ إبراهيم يرثي "باحثة البادية" ملك حفني ناصف[1]، والجديد للشاعر العراقي مرتضى الحمامي[2] يرثي نازك الملائكة. يقول حافظ[3]:

مَلَكَ النُهى لا تَبعُدي	فَالخَلقُ في الدُنيا سِيَرْ
إِنّي أَرى لَكِ سيرَةً	كَالرَوضِ أَرَّجَهُ الزَهَرْ
رَبّى أَبوكِ الناشِئيـ	نَ فَعاشَ مَحمودَ الأَثَرْ
وَسَلَكتِ أَنتِ سَبيلَهُ	في الناشِئاتِ مِنَ الصِغَرْ
رَبَّيتِهِنَّ عَلى الفَضيـ	لَةِ وَالطَهارَةِ وَالخَفَرْ
وَعَلى اِتِّباعِ شَريعَةٍ	نَزَلَت بِها آيُ السُوَرْ
فَلِبَيتِكُم فَضلٌ عَلى ال	أَحياءِ أُنثى أَو ذَكَرْ

[1]. ملك حفني ناصف "باحثة البادية" (1886 - 1918م). ولدت في القاهرة، وفيها توفيت عن عمر قصير. عاشت في مصر. تعلّمت في مدارس عدّة منها المدرسة السنيّة، التي عملت فيها بعد حصولها على الدبلوم سنة 1905م، تزوجت بأحد أعيان الفيوم. وهناك اتخذت اسم «باحثة البادية». نشطت في الدعوة إلى الإصلاح وتحرير المرأة فأسست «اتحاد النساء التهذيبي» الذي ضمّ كثيرًا من السيدات المصريات والعربيات وأسهمت في غيره من الفعاليات النسوية. .أورد لها كتاب «آثار باحثة البادية» كثيرًا من القصائد. لها كتاب بعنوان «النسائيات» - مطبعة الجريدة 1910.التزمت النهج الخليلي فيما نظمت من شعر. (معجم البابطين: 5\28-29، و الجبوري: 5\432).

[2]. مرتضى الحمامي: ولد سنة 1990م في النجف، شاعر مجدد، وصحفي وإعلامي، ومقدم برامج في "قناة الغدير"، وعضو اتحاد الأدباء العراقيين، وعضو مؤسس في بيت الشعر في النجف الأشرف، عضو المركز الوطني للإعلام. له ديوان شعر مطبوع "آمنت بالورد". فاز بجوائز عدة وحصل على دروع إبداع كثيرة، ومثّل النجف في مهرجانات وطنية. (معجم إلكتروني موجز لشعراء النجف الأشرف المعاصرين، إعداد وهاب شريف، على موقع إيلاف www.elaph.com)

[3]. ديوان حافظ إبراهيم، ج1، ص193-196.

لِلَّهِ دَرُّكِ إن نَثَرْ   تِ وَدَرُّ حِفْـــنِي إن نَثَرْ
قَد كُنتِ زَوجاً طَبَّةً   في البَدوِ عاشَت وَالــحَضَرْ
سادَت عَلى أَهلِ القُصو   رِ وَسَوَّدَت أَهــلَ الوَبَرْ

يغلب على هذا الرثاء الطابع الاجتماعي، فحافظ يعدّد المناقب العلمية والأخلاقية والاجتماعية للفقيدة وأسرتها الوجيهة، فلهم جهود في تربية النشء ونشر المعرفة والدين والأخلاق، وأن الفقيدة كانت زوجًا مثالية تميّزت عن مثيلاتها من بنات القصور بالحكمة والعلم الذي خدمت الفقراء والمستضعفين به، لا سيّما فئة النساء كما يظهر من سيرتها. ويطنب في تعداد هذه الفضائل حتى إنّه يذكر مهارتها في المطبخ، يقول:

وَتُريكَ حِكمَةَ نابِهٍ   عَرَكَ الحَوادِثَ وَاِختَبَرْ
فَإِذا بِها في مَطبَخٍ   تَطهو الطَعامَ عَلى قَدَرْ
وَإِذا بِها قَعَدَت تَخيـ   طُ وَتَرتَضي وَخزَ الإِبَرْ

ويلتفت حافظ إلى حزن والد الشاعرة وزوجها وتأثّرهما الشديد بفقدها، ويختم مرثيته بدعوتهما إلى الصبر واحتسابها عند خالقها عز وجلّ. لكن لا يفوته أن يستثمر الرثاء قليلًا فيعرّج على قضية حجاب المرأة في زمنه، يقول:

ذَنبُ المَنِيَّةِ في اِغتِيا   لِ شَبابِها لا يُغتَفَرْ
يا لَيتَها عاشَت لِمِصـ   رَ وَلَم تُغَيِّبها الحُفَرْ
كانَت مِثالاً صالِحاً   يُرجى وَكَنزاً يُدَّخَرْ
إِنّي رَأَيتُ الجاهِلا   تِ السافِراتِ عَلى خَطَرْ
وَرَأَيتُ فيهِنَّ الصِيا   نَةَ وَالعَفافَ عَلى سَفَرْ
لا وازِعٌ وَقَد اِنطَوَت   مَلَكٌ يَقيهِنَّ الضَرَرْ

والأبيات واضحة المضمون لا داعي للتعليق عليها. من الناحية الفنيّة، تمثّل القصيدة الاتجاه الكلاسيّ بكلّ أبعاده. يلفت فيها الطباق الذي أسهم في تأكيد المعاني التي رامها الشاعر، من مثل: "أنثى – ذكر، البدو – الحضر، القصور – الوبر، غربية – شرقية، ..". ويلفت، أيضًا، تخيّر الشاعر للمجزوء دون التام فجاء الإيقاع سريعًا على غير العادة في الرثاء، لكن ساعد هذا، مع قافية الراء الساكنة، في الاسترسال بالمناقب وإطالة القصيدة.

ما يهمّ الباحث أن حافظًا التفت إلى علم الشاعرة وفكرها ونثرها في مواضع عدة من المرثية، حتّى إلى مهارتها في الطبخ والخياطة، لكنّه لم يلتفت إلى شاعريّتها على الرغم من أنها شاعرة مجيدة كما يتّضح لاحقًا، ربّما لأنّ شعرها لم يُشتهر في زمنها، أو عند حافظ في الأقلّ.

النص الثاني لمرتضى الحمامي في رثاء نازك الملائكة بعنوان "فانوسها والليالي"، يقول[1]:

تحت ريشِ المأساةِ حمامهْ … **ودّعَتْها أناملي بابتسامهْ**
ودّعتُها وعينُ كلِّ المطا … **راتِ انتظارٌ ولم تعدْ بالسّلامهْ**
فرجعنا نمرّ بالحزنِ بابًا … **بعد بابٍ على رصيفِ الكرامهْ**
جفَّ ريقُ الصحراءِ حتى نطقنا … **ونطقنا ففاضَ جفنُ الغمامهْ**
وجلسنا نذوّب الصمتَ في الشا … **يِ سنينًا لنشربَ استسلامهْ**
وتخيّلتُها تمشّطُ شعرَ الـ … **ـصّبرِ لكنْ لا تستطيعُ فطامَهْ**
وتذكّرتُ قُبلةَ الطينِ فوق الـ … **ـطينِ كيف انتشتْ فكانتْ شهامهْ**
تحت فانوسِها ينامُ الليالي … **لتغطّي أوراقُها أقلامَه**
من هنا مرّت ليلة العيدِ يبكي … **حاملًا فوق المتنِ يومَ القيامهْ**
شاعرٌ قولُه يصيحُ: أرحْني … **وهو يُجري على الخدودِ كلامَه**

---

[1]. مرتضى الحمامي: آمنتُ بالورد (ديوان شعر)، دار الضياء، النجف، 2009م، ص37.

على الرغم من أنّ القصيدة شطرية لكن فيها حداثة وجدّة في الأسلوب والمعاني والصور، وليست رثاءً تقليديًا، بل هي لوحات يضعها الشاعر أمام القارئ الذي عليه أن يملأ الفراغات بينها، ولكن يشغله جمال الصور عن هذا فيعاود القراءة ليدرك المعاني المنشودة. وفي القصيدة ترميز وعمق يحتاجان إلى التأمّل، مثل قوله: "وجلسنا نذوّب الصمت في الشاي سنينًا لنشرب استسلامه"، و "تذكّرت قبلة الطين للطين كيف انتشتْ فكانت شهامة". ثمّة حشد من الصور، على قلة الأبيات، وكلّها مبتكرة مدهشة، من مثل: "تحت ريش المأساة حمامه"، و"عين كلّ المطارات انتظارٌ"، و"جفّ ريق الصحراء .. فاض جفن الغمامة"، و "يجري على الخدود كلامه"، و"تحت فانوسها ينام الليالي لتغطي أوراقها أقلامه". فمثلًا في الصورة الأخيرة، وهي مركّبة، أبدع الحمامي في صورته التي أراد منها تقدير الشاعرة، فهي، بقيمتها وقامتها الشعرية وريادتها، فانوسٌ يجابه به، ربما، ليالي الضعف الشعري، وينام على ضوئه هانئًا بإبداعه، وأبدع أكثر حين قال: "وتغطّي أوراقُها أقلامه" أي كأنّ آراءها الريادية في الحداثة وتوجيهاتها غطاء ينعم به ويقيه من برد الركاكة والسطحية والتقليد. وكان الشاعر مدهشًا جدًّا في البيت الأخير، الذي عبّر فيه عن شدّة حزنه لفقد هذه الرائدة، فاتكأ على ثنائية الدمع والقول (الشعر)، الدمع دلالة الحزن المادية، والقول دلالة الحزن المعنوية، فصوّر الدمع هو الغالب على هذا الموقف الحزين، فيسترحم القولُ الشاعرَ أن يريحه بالسماح له في الرثاء والتعبير عن الأسى.

النوع الثالث: رثاء شاعرة لشاعرة. بين يديّ ثلاثة نماذج، فملك حفني ناصف المرثية، فيما سبق، هي راثية لعائشة التيمورية[1] هنا، وكلٌّ منهما رثتها نبوية موسى[1]. تقول ناصف في قصيدة "خير النساء"[2]:

[1]. عائشة بنت عصمت إسماعيل محمد كاشف تيمور. (1840 -1902م) ولدت وتوفيت في القاهرة، .تنتمي إلى الأسرة التيمورية ذات الأثر في الثقافة العربية الحديثة، حفظت القرآن الكريم، ودرست الفقه والخط وعلوم اللغة. وكانت تجيد غير لغة إضافة إلى العربية، نشرت في الصحف، وشاركت في الحياة الثقافية العامة. لها ديوان: «حلية الطراز» - دار الكاتب العربي - القاهرة 1952، صدرت طبعة حديثة منه دون المقدمات حققها محمد أبو المجد عن الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة ،2004. ولها وديوان: «أشكوفة»، وهو ديوان بالتركية والفارسية، ورواية تمثيلية (مسرحية) بعنوان: «اللقا بعد الشتات»، وأخرى بخطها، لم تكتمل، ورسالة في الأدب بعنوان: «نتائج الأحوال في الأقوال والأفعال»، وأخرى بعنوان: «مرآة التأمل في الأمور». شعرها يعد طليعة الشعر العربي (النسوي) في العصر الحديث، هو بديباجته وأسلوبه أقرب إلى الموروث، وبمحتواه

ألا يا موتُ ويحكَ لـــــم تُراعِ حقوقًا للطُّروس ولا الــــيراعِ
تركتَ الكُتْبَ باكيةً بكــــاءً يُشيبُ الطفلَ في مهد الرضـــاعِ
ولم تَهَبِ الفضائلَ والمعالـــي وطولَ السعي في خير المساعـــي
ولم يمنعْكَ ممـــــا رُمتَ نثرٌ ولا شِعـــــرٌ ولا حُسنُ ابتداعِ
نراكَ تجود بــــالأرزاء حتى عدَدْنا البخلَ من كرم الطبـــاعِ
فذُبْ يا قلبُ لا تكُ في جمـــودٍ وزِدْ يا دمعُ لا تكُ في امتنـــاعِ
ولا تبخلْ عليَّ وكن جمـــوحًا فكنزُ العلم أمسى في ضيـــاعِ
سنبقى بعد «عائشةٍ» حيــــارَى كسِرْبٍ في الفلاة بغير راعـــي

شخّصت الشاعرة الموت وخاطبته خطابًا مؤثّرًا، وفحوى الخطاب أنّ علم الإنسان وفضائله وعطاءه لا تشفع له في أن يدعه الموت؛ فضلًا عن أنه تعبير عن فداحة الخطب بفقد التيمورية، أسلوب غير مباشر للاحتفاء بها، ويندرج، كذلك، في شعر الحكمة. ثمّ تشرع "باحثة البادية" بتعداد مناقب الفقيدة:

هي الدُّرُّ المصـــونُ ببطن أرضٍ وقد كانتْ كذلك في قنـــاعِ
هي البحرُ الخضمُّ وما سمعنا بأنّ البحرَ يُدفَنُ في التّلاعِ
وكانت للمكارمِ خيرَ عونٍ وللخيْراتِ كانتْ خيرَ داعي
لها القِدْحُ المعلَّى في المعالي وفي نشرِ المعارفِ طولُ باعِ
فيا شمسَ المحامدِ غبتِ عنّا وخلّفتِ البكاءَ لكلِّ ناعي

وتنوعه الموضوعي أقرب إلى حياة صاحبته وتجاربها، وكان لوفاة ابنتها الوحيدة الشابة أبلغ الأثر في نفسها، وأدى ذلك إلى انسحابها من الحياة العامة، حتى أقدمت على حرق شعرها. (معجم البابطين: 9\663).

[1]. نبوية موسى محمد بدوية. (1886 -1951م)، ولدت في كفر الحكما- الزقازيق،عاشت في مصر، وزارت روما.كان والدها ضابطًا، توفي شابًا قبيل مولدها.تلقت تعليمها في بيتها، ثم بالمدرسة السنية بالقاهرة، وحصلت على شهادة الثانوية العامة في أول امتحان من نوعه سنة 1907م، وكان لهذا النجاح ضجة كبرى اشتهرت بسببها.عُيّنت مدرِّسة بالقاهرة، ثم ناظرة بمدارس المعلمات، فمفتشة، فكبيرة المفتشات. ثمّ تولت نظارة المدرسة المحمدية الابتدائية للبنات بالفيوم، ونجحت في نشر تعليم البنات. انتدبت لإلقاء محاضرات؛ لتثقيف سيدات الطبقة الراقية في الجامعة الأهلية المصرية ، أنشأت مدرسة بالإسكندرية، وأوقفتها لوزارة المعارف، وأصدرت مجلة «ترقية الفتاة» (1923)، ثم أنشأت مطبعة ومجلة نسائية باسم «الفتاة» في (1937)، نشرت مقالاتها في الصحف مثل «المؤيد»، و«مصر الفتاة» لها ديوان بعنوان: «ديوان السيدة نبوية موسى» 1938. لها مؤلفات عدة في التعليم وشؤون المرأة ، منها: كتاب مدرسي بعنوان: «ثمرة الحياة في تعليم الفتاة»، ومقالات عدة تتناول قضايا تعليمية واجتماعية وأدبية، نشرتها صحف عصرها.شعرها تعبير عن القضايا التي شغلتها، ومنها قضايا تحرير المرأة، وقضايا التعليم في مصر والوطن العربي، والقضايا الوطنية. (معجم البابطين: 21\685)

[2]. معجم البابطين: 5\31.

ويا خيرَ النساءِ بلا خِلافٍ وقدوتَنا بلا أدنى نزاعِ

المعاني واضحة تنمّ على تقدير كبير للفقيدة وأخلاقها وجهودها في التربية ونشر المعرفة وعون المستضعفين، حتى تصفها بخير النساء والقدوة بلا خلاف. ولا يفوت الشاعرة أن تذكر "قضية المرأة" التي اهتمت بها كلتا الشاعرتين أيّما اهتمام:

لقد أحييتِ ذكرَ نساءِ مصرٍ وجدّدتِ العلا بعد انقطاعِ
وشِدتِ صروحَ طُهرٍ باذخاتٍ محصّنةٍ كتحصينِ القلاعِ

القصيدة جزلة متينة السبك حسنة الديباجة تمثّل النمط الكلاسيّ، وتدلّ على شاعريّة متمكّنة، بحسب مقاييس عصرها، يُستغرَب من إغفال حافظ إبراهيم لها حين رثى صاحبتها. المعاني تتدرج ضمن الرثاء التقليدي من تفجّع وذكر للمناقب الإنسانية والعلمية وغيرها، وتعزية ذوي الفقيدة.

كان للتصوير حظّ جيّد، مع أنّه تقليدي، لكنه أسهم في تعميق المعاني، ورفد القصيدة بقيمة فنية وجمالية. من الصور مثلًا: "تركت الكتب باكية بكاءً"، و "كنز العلم أمسى في ضياع"، و "كسرب في الفلاة بغير راعي"، وغيرها. ووفّقت الشاعرة في رفد بعض الصور بمعانٍ بديعة، كقولها: "هي الدرّ المصون ببطن أرضٍ وقد كانت كذلك في قناع"، فربطت بين القبر والخدر بناء على المشابهة، وربّما كانت دلالة البيت أعمق مما يُتوّقع نظرًا إلى جهود ملك حفني في تحرير المرأة وموقفها من الحجاب كما جاء في سيرتها. وفي قولها: "هي البحر الخضمّ وما سمعنا بأنّ البحر يُدفَن في التّلاعِ" أسهمت المفارقة في رفد الصورة ومزجت بين الاحتفاء والتفجّع بأسلوب بديع.

مما يلفت في هذه القصيدة أنّ القارئ يستحضر، عند قراءتها، قصيدة قطري بن الفجاءة التي مطلعها:

أقول لها وقد طارتْ شعاعًا   من الأبطال ويحكِ لن تراعي

لتشابه البحر والقافية، وللتناصّ في قول الشاعرة " ألا يا موت ويحك لم تراعِ" مع العبارة الأخيرة في بيت قطري. وهذه سمة للشعراء الكلاسيّين في عصر الإحياء يستحضرون، بقصد أو دون قصد، النصوص القديمة وينظمون على منوالها حتّى لو اختلف الغرض.

أمّا رثاء نبوية موسى لعائشة التيمورية فلا يخرج كثيرًا عن هذا الرثاء من حيث المعاني والأسلوب وجزالة الألفاظ ومتانة السبك والصور التقليدية، فالمرثيتان تنتميان إلى الحقبة نفسها والاتجاه نفسه. وأنقل أبياتاً للمعاينة حسب[1]:

حتّامَ تبدو للأنامِ همومُ؟   وتغيبُ عن أفقِ الكمالِ نجومُ؟
وإلامَ يغتالُ المنونُ ذوي العلا؟   ويُصابُ عن سهمِ الفناءِ كريمُ؟
تلك المنيّة غلّظتْ أَيْمانَها   إلّا على حوضِ الكرامِ تحومُ!
أخذتْ يتيمةَ عصرِها وترحّلتْ   فكوى القلوبَ رحيلُها المشؤومُ
طُويتْ فهل نشرُ البلاغةِ يُرتَجى   وكثيرُ قولِ العالمينَ عقيمُ
أقسمتُ لو عَصمتْ من الموتِ العُلا   أحدًا غدتْ وبقاؤها المعصومُ!

ورثت نبويةُ موسى "باحثةَ البادية" ملك ناصف بقصيدتين، قالت في إحداهما[2]:

---

1. ديوان نبوية موسى، تحقيق ودراسة: عفاف عبد المعطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م، ص182.
2. المصدر نفسه: ص165.

يا درّةً عبثتْ بها الأيّامُ هل بعد فقدِك يُرتجَى إكرامُ؟!
يا خيرَ باحثةٍ يُهابُ يراعُها كيف استطاعتْ كسرَه الأعوامُ؟!
يا خيرَ زوجٍ كان يُرضى زوجَها منها خِلالٌ جمّةٌ ونظامُ
يا خيرَ ربّات المنازلِ فطنةً وأعزَّ مَن يُعزى لها الأحكامُ
قد كنتِ أولى النابغاتِ بمصرِنا وأجلّ من دانتْ لها الأقلامُ
وكذاكَ رزؤكِ كان أولَ فاجعٍ دهمَ الورى فتوالت الآلامُ
كم نكبةٍ حلّتْ بنا مِن بعدِه خشعتْ لها أبصارُنا والهامُ!
يا عامَ فقدِكِ ما أشدَّ مُصابَه! بئسَ البقاءُ به وبئسَ العامُ

تتضمّن الأبيات حفاوة بالغة بالشاعرة المرثية، وتقديرًا عظيمًا لها في علمها ونبوغها وأخلاقها، وحسن تعاملها مع بعلها، الذي بدا منقبة خاصة بالمرأة ظهرت هنا، وظهرت، قبلًا، في مرثية حافظ إبراهيم، وفي هذا دلالة على اهتمام مجتمع ذلك الزمان بموضوعة احترام المرأة زوجها وحسن تبعّلها. وتتضمّن الأبيات، كذلك، تفجّعًا شديدًا لفقد الشاعرة الراحلة جعل "نبوية" تلتفتُ التفاتاتٍ فلسفية وجودية تنطوي على موقف سلبي من الحياة وصروفها ومفاجآتها الغادرة:

لمّا علمتِ بما تكنّ صروفُه وضياءُ فكركِ ظنُّه إلهامُ
لم ترتضي عيشًا تخلّله الأذى بل سرتِ عنه وشأنكِ الإقدامُ
وكذاك كنتِ من الذكا بمكانةٍ ما شابَها طيشٌ ولا إبهامُ
كم قد تخيّرتِ من العلا بعزيمةٍ ما فاتها في نيلِ ذاكَ مَرامُ
وكذا تخيّركِ الحِمامَ بموقفٍ جَمِّ المكارهِ كلّه آثامُ
إنّي غبطتُكِ في المماتِ فليتني كنتُ التي سارتْ بها الأقوامُ
لو متُ قبلكِ ما رأيتُ كوارثًا وعنادَ دهرٍ دأبُه الإجرامُ

وتستمرّ الشاعرة في موقفها المتشائم من الحياة إلى آخر المرثية، التي تظهر تمكّنها من أدواتها، وإجادتها التعبير عمّا في خلدها بألفاظ جزلة وسبك شعري متين دأْب كلاسيّي هذه الحقبة.

تضمّنت القصيدة بعض الصور التقليدية التي أكسبتها جزالة الألفاظ فيها رونقًا إضافيًّا، من مثل " يا درّة عبثت بها الأيام"، و" يا خير باحثة يُهاب يراعُها كيف استطاعت كسره الأعوام؟"، و "أجلّ مَن دانت لها الأقلامُ"، و " أخفيتِ ضوء الشمس في جوف الثرى وانهال فيك على الهلال رغامُ"، وغيرها.

أسهمت الكناية في تجلية المعاني وتشكيل الجمالية، من مثل: "كنتُ التي سارت بها الأقوامُ"، أي ميْتة، كناية عن صفة. و"كنت قبلكِ كالرجال"، كناية عن صفة الجَلَد والتصبّر، و" سبقوا الأنام فأقعدوا وأقاموا"، كناية عن شدّة الأثر. ونهضت القصيدة على أسلوب الخطاب المباشر مع الفقيدة، مما يدلّ على حضورها المعنوي في نفس صديقتها الراثية وذهنها، لما بين الشاعرتين من رابطة قوية وأخوّة أدبية وتشاطر للهمّ النسوي الذي كان مدار اهتمامهما الدائم كما يظهر من سيرتيهما.

الفصل الثالث

رثاء الشعراء للشعراء

(شعر الحداثة)

توطئة

الشعر الجديد، أو شعر التفعيلة. من تسميات أُطلقت على نوع جديد من الشعر العربي، شرع يشق طريقه بقوة منذ منتصف القرن العشرين، على يدي شاعرين عراقيين؛ هما نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب. وسبق هذا الحضور المحدد الملامح والمشفوع بنظرية مستقلة، إرهاصات بدأت تظهر منذ عشرينات القرن نفسه، لكنها كانت ومضات، سرعان ما خفتت وانطفأت، لأنها لم تعدُ كونها محاولات تجريبية، متأثرة بشكل الشعر الغربي إلى حد ما دون الإلمام النظري به، وربما دون قناعة أصيلة، تؤدي بصاحبها إلى تأطير تجربته[1]. لكن التأطير النظري، والنضج التطبيقي لهذا الشعر بدأ يتحقق على يدي الملائكة والسياب، لذلك عُدّا رائدي هذا النوع من الشعر.

وشعر التفعيلة لم يكن ثورة على الشكل حسب، إنّما ثورة طالت كل تفاصيل القصيدة شكلًا ومضمونًا وأسلوبًا وإيقاعًا، وكان ترجمة حقيقية لنزعة النفور من الغنائية الطاغية، والجمالية العالية، والرصانة المبالغ فيها، المثبّطة لانطلاق المبدع نحو إعمال الذهن في موضوعات العصر. وكان،كذلك، ترجمة لنزعة التوق إلى الاستقلال، وإثبات الفردية، والتميّز، بإزاء التابعية للقديم والخضوع الفكري والشكلي له كأن له مسحة القداسة[2].

وكان، أيضًا، تطبيقًا عمليًا للتبرّم من وطأة الأنموذج والنسب المتساوية، وأسلوب التناظر. النفور من هذه الأنماط التقليدية كان إحدى سمات الفكر المعاصر، الذي انبثق شعر التفعيلة وبرافد قوي منه. لأنّ هذه الأنماط تنطوي على التكرار لوحدة تجريدية ثابتة، أو مجموعة وحدات في إطار ضبط دقيق. أمّا القالب

1. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م، ص14-15.
2. المرجع نفسه: ص56 -58.

الشطري تطبيق دقيق للطبيعة الهندسية المضغوطة في الأنموذج، وفي أسلوب التناظر، ممّا جعل الشاعر الحديث يبرح هذه الهندسة الشعرية الصارمة إلى نمط شعري يتيح له الحرية، والتخلّص من وطأة النمط المتكرر[1].

إن عنصر الموضوع عند منظري القالب الجديد هو أضعف عناصر القصيدة؛ لأنه قاصر، في ذاته، عن أن يصنع قصيدة، مهما تناول من شؤون الحياة، لأن الشعر ليس كامنًا في الموضوع، الذي هو شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها. كما إن اتكاء القصيدة على موضوع اجتماعي لا يضيرها، على ألّا يُنظر إلى هذه الاجتماعية أنها فضيلة فنية خاصة، تعطي الموضوع شعرية متميزة[2].

وقد اشترط المنظرون الحداثيون للموضوع أن يكون واضحا محدّدًا لا عائمًا، يتيه القارئ فيه، فلا يخرج منه بشيء، وذهبوا إلى أن الشاعر الذي ينزع إلى ذلك، هو من يعتقد بأنّ الموضوع وحده قادر على أن يصنع قصيدة، ما دام ينطوي على أفكار مفيدة ذات طلاوة.[3] لم يكن من المتوقع أن يبرح الشعر الحداثي الموضوعات الاجتماعية، ويقطع الصلة بينه وبينها، إنّما قد يقاربها ويجعلها مادة له، لكن ليست الشغل الشاغل والهدف الأول له، ومسوّغ ولوج إلى عالم الشعر، إنّما يستثمرها للانطلاق نحو بناء فنيّ إبداعي راقٍ بأسلوب يقوم على الابتكار والأصالة، وبفكرٍ يتجاوز حدود الحدث أو القضية ومساحتهما المحددة الضيّقة إلى آفاق رحبة من الهمّ الإنساني، والتأمّل الفلسفي، والمقاربة الجوهرية العميقة للفكرة.

وليس من شكّ في أنّ الموقف الرثائي، وإن تكن له سمة اجتماعية مرتبطة بحقيقة الموت وما يتصل به من أمور ما ورائية وفلسفية، يغدو منطلقا مناسبا للممارسة الحداثية الإبداعية.

---

1. نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر: ص58 -60.
2. المرجع نفسه: ص234- 235.
3. المرجع نفسه، ص235.

على أن نزعة التجديد والتمرّد لم تتوقف عند حدّ شعر التفعيلة، الذي أبقى على صلة مع العروض الخليلي والقافية، إنّما تجاوزته إلى حرية غير مقيّدة بأي قيد شكلي أو إيقاعي، فكان أن ظهرت قصيدة النثر، التي تحررت من الوزن العروضي والقافية، واتكأت على الشعرية الداخلية، وعلى الموسيقى الكامنة في الألفاظ، وأعطت للشاعر كامل الحرية في التعبير الشعري؛ لكن هذا النمط الشعري المتحلل تماما من القيود القديمة لم يحرّم على نفسه الاحتكاك بالهمّ الاجتماعي ومقاربة موضوعاته، بشرط أن تحقن بمادته الحداثية المتفلّتة.

هذا التعامل الجديد مع الموضوعات الاجتماعية، ينسحب، بالضرورة، على مقاربة الشعر الحداثي للرثاء عامّة، ورثاء الشعراء خاصّة، فالرثاء مفردة اجتماعية لها أبعاد عاطفية وإنسانية. ولأن " الموضوع في الشعر لا يقرّر قيمته، بل يقرّر ذلك موقف الشاعر من الموضوع وما عنده من صدق عاطفي وما يبلغه من حساسية حديثة"[(1)]، فيُفترض أن الشعر الحداثي سيُخرج الرثاء من الدائرة التقليدية بتشعّب مفرداتها، إلى الدائرة الحداثية، وسيسمه بسمات الحداثة، في كل تفاصيله، لأن هذا الاتجاه في الشعر هو محاولة لاستقصاء جوهر الحياة وفهمها، لا الاستجابة لها حسب، ولأنه لا يتبع طريقة مستقرة نمطية، بل يتغيّر مع كل قصيدة.[(2)] مجمل القول أنّنا أمام رثاء حداثي ذي نكهة مختلفة عمّا سبقه، وله سفر أبعد في فضاء الإبداع والفِكر.

[1]. سلمي الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص724.
[2]. عزالدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م، ص13.

أوّلًا: على عتبة البحث (قضايا عامة)

أناقش فيما يأتي بعض القضايا ذات العلاقة بالرثاء الحداثي في الشعراء، و"الرثاء الحداثي" تسمية تطال الشكل أكثر مما تطال الجوهر، لأنّ بعض القصائد اتخذت الحداثة شكلًا، ولم تُصِب منها حظًا في جوهرها. وإن كنت جهدت في اختيار مراثٍ تحققت، في معظمها، الحداثة شكلًا وجوهرًا، لكنها تظلّ مجرد نماذج لا ينسحب واقعها الفني والموضوعي، بالضرورة، على كل المراثي الحداثية.

وجدير بالإشارة أنّ بعض القضايا التي نوقشت في الرثاء الشّطري المعاصر في الفصل نفسه، لها مساس بموضوع الرثاء الحداثي، في الإطار العام والنتائج مع تباين الأسباب أحيانًا، من مثل قضايا التجديد والتقليد، والكثرة والقلّة، والمدارس الأدبية، والمعارك الأدبية، والتكنولوجيا، والعناوين والمناصات. وإن لا ينطبق واقعها تمامًا على واقعها هنا، ممّا يوفّر على الباحث عناء تناولها تناولًا تفصيليًا من جديد، إلّا ما قد يستحق المناقشة، والإضاءة.

1. بين التجديد والتقليد:

قضية التقليد والتجديد، لا يوقف عندها طويلًا، لا سيّما أن التوطئة التي أُستهل بها عُنيت بهذه الفكرة، وهي أن الرثاء الحداثي شكل جديد مغاير للرثاء التقليدي بشقيه؛ الشّطري القديم والشّطري المعاصر، أي هو مرحلة ثالثة بعدهما شكلًا ومضمونًا. وربما لم يكن له من التقليد إلّا أن يضع مفردة "الرثاء" أو متعلقاتها في عنوان القصيدة أو مناصها، ولكن حتّى هذا القدر من التقليد تخلّصت منه بعض القصائد الحداثية، كما هو آتٍ.

2. بين القلة والكثرة

الرثاء الحداثي في الشعراء أقل من الرثاء الشّطري المعاصر، إذ بحثت في دواوين معظم شعراء الحداثة المعروفين، الرواد منهم والمتأخرين الذين لهم بصمات تجديدية، فلم أقع على عدد كثير من نصوص هذا الرثاء، على الرغم من غزارة النتاج الحداثي وكثرة شعرائه. ومن نافلة القول إنه كان من المتعسّر أن أعاين كل دواوين الحداثة لأخرج بإحصائية دقيقة، لكن أظن أن فيما عاينته –وهو كثير– مؤشّرًا يُعتدّ به إلى أن الرثاء الحداثي أقل. ويُعزى ذلك إلى أسباب عدة، أهمّها: أنّ الحداثيين كانوا ينفرون من شعر المناسبات بمقتضى اتجاههم الأدبي المناهض للتقليد والالتزام المقيّدين للإبداع الحقيقي، فكان من النادر أن يواكبوا المناسبات بنتاجهم الشعري[1]. فهذه نازك الملائكة، ترى في شعر المناسبات سببًا لافتقاد الهزة النفسية الأصيلة التي ينبع منها الشعر، لأنّ الشاعر واقع تحت وطأة المناسبة التي تضطره إلى صور وأنغام ومعان يرصّها في القصيدة لاستثارة مشاعر الجمهور[2].

وحدث الوفاة من المناسبات الاجتماعية، وإن وُجدت إسهامات حداثية في بعض المناسبات فقد نُقل الشعر فيها من إطار الحدث المناسبة، إلى فضاء التجربة العامة، كما سيأتي.

وسبب آخر متصل بالأوّل هو أن الرثاء غرض تقليدي له ملامحه الخاصة، وخطوطه العريضة من بكائية وعزاء وذكر الموت وتعداد مناقب الفقيد؛ وهي خطوط، وإن اختلفت أساليب تناولها، حضرت في معظم المراثي التقليدية في الشعر القديم والمعاصر، لذلك يصعب التعامل معه حداثيًا تعاملًا يخرج الشاعر من إطاره التقليدي، مع ضمان نجاح ذلك. وهذا لا يتأتى إلّا لشاعر متمكن من أدواته الحداثية، ويملك حساسية

---

1. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص722.
2. نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، ص136.

شعرية يحوّل بها ما رسخت تقليديته إلى ميدان لمقاربة حداثية ناجحة. مثل هؤلاء الشعراء قليلون، لذلك لم يجازف أكثر الحداثيين بالاقتراب من موضوع الرثاء، وغيره من الموضوعات الاجتماعية التي لها رسوخ تقليدي، لا سيّما في المناسبات العامّة.

3. أثر الاتجاهات والمعارك الأدبية

قضية المدارس الأدبية، وارتباطها بشعر رثاء الشعراء للشعراء، التي تُنوولت في الفصل السابق، هي حاضرة هنا، لكن ليس بعنوان المدارس الأدبية، بل بعنوان (الجديد والقديم)، أو (الحداثي والتقليدي). وفي الإطار نفسه، تبرز قضية المعارك الأدبية، التي تأخذ شكلًا أشدّ ضراوة مما كان بين مدارس الشعر الشّطري المعاصر نفسه، الكلاسيّة والرومانسية والرمزية، لأنّ الفجوة أوسع، ومسوّغات الخصومة الأدبية أقوى، وترجمتها إلى خصومة شخصية أمر أكثر توقّعًا. فشعراء الشطرين باتوا أمام نمط شعري جديد يهدد وجودهم الأدبي، ويسعى إلى صبغهم بصبغة القِدم والرجعية والجمود. فردة فعل هؤلاء كانت – ولا شك – عنيفة، ومعهم جمهور عريض، بيد أنّ الحداثيين لم يكن يُتوقّع منهم الانكفاء على أنفسهم، والوقوف موقف الدفاع حسب، إنّما شنّوا هجومًا نقديًا قويًا على أرباب الشعر الشّطري.[1] حتّى إنّ اتساع الفجوة بين النمطين، دفع ببعض المعنيين أن يطلق على المواجهة بينهما "معركة اليسار واليمين"[2].

هل يُتوّقع، بناءً على هذه المعركة الضارية، لا سيّما في البدايات، أن يظهر عند أكثر الحداثيين رثاءٌ في شعراء شطريّين؟ هذا لو كان الحداثيون يقدّرون هذا النوع من الشعر. فكيف وهو ليس محل تقدير عندهم؟ لكن، لا يعدم الباحث أن يقع على مرثية حداثية في شاعر شطريّ، تُدرس في مكانها، لمحاولة

---

1. انظر: سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص643 ، وما بعدها.
2. نزار قباني: معركة اليمين واليسار في الشعر العربي، مجلة المعرفة، العدد 1، آذار، 1962م، ص92-100.

الوقوف على أسباب ذلك. أمّا رثاء الحداثيين لشاعر حداثي فموجود، لا سيّما عند شعراء الطليعة منهم. وأنّ ما دفعهم إليه أنهم كانوا متمكّنين من أدواتهم الحداثية تمكّنًا يخوّلهم نقل الشعر من مستوى الحدث إلى مستوى التجربة العامة والهمّ الإنساني، كما مضى. كذلك فإنّ الحداثيين كان الهجوم الضاري عليهم من المحافظين عامل توحيد نفسي وفكري بينهم، فإذا رحل منهم شاعر يتحسسون الخسارة الكبيرة بفقده، لأنهم مسكونون بهاجس أنهم يخوضون معركة شرسة لإثبات الوجود، والرسوخ على مشهد الشعر العربي المعاصر، فيندفعون إلى رثاء هذا الراحل الفقيد وإبراز قيمته، وتحسس فقده، لكن بمقاربة حداثية، يستثمرون بها الحدث المناسباتي للانطلاق إلى قضية إنسانية، وربما فكرية وفلسفية بعيدة المدى.

4. أثر التطوّر التقني:

لهذه القضية حضورها هنا، لكن بملامح مختلفة قليلًا. فالتكنولوجيا، كما سلف، جعلت الشاعر يواكب حدث الوفاة لشاعر آخر، بما يستدعيه ذلك من تفاعل نفسي وجداني، وبالتالي تفاعل إبداعي شعري، متمثل في قصائد الرثاء. فهل للتكنولوجيا الأثر نفسه في رفد الرثاء الحداثي؟ المسألة مرتبطة بالمواكبة السريعة، فالإنسان هو الإنسان تقليديًا كان أم حداثيًا، والمشاعر هي المشاعر، ومواكبة حدث الوفاة يؤدي بلا شك إلى تفاعل نفسي وجداني أكثر مما لو غابت هذه المواكبة. ويفضي التفاعل الوجداني المواكِب، عادة، إلى بوح إبداعي ما. إن للتكنولوجيا أثرًا في رفد الرثاء الحداثي، أو في إدامة حضوره وعدم غيابه في الأقلّ، بالنظر إلى موقف الحداثيين عامّة من شعر المناسبات.

5. العناوين والمناصات:

للعناوين والمناصات من الأهمية والدلالة أكثر مما كان لها في الرثاء الشّطري المعاصر، من حيث أن الحداثة خرجت بالرثاء عن شكله ومضمونه التقليدي، وبحدث رحيل الشاعر عن الدنيا من إطار الحدث الخاص إلى أن يكون تجربة عامة وهمًّا إنسانيًا، كما مضى. لذلك فإن النص الرثائي الحداثي لا يُتوصّل، عادة، إلى حقيقة أنه رثاء بسهولة، بل يتطلب ذلك تدقيق النص الذي قد يكون فيه ما يصبغه بالرثائية، وقد لا يكون. ولقد حرص الشاعر الحداثي على أن يجعل جسرًا بين مقاربته الرثائية الحداثية والمتلقّي الخارج للتوّ من تاريخ تقليدي راسخ للشكل الرثائي التقليدي، أو الذي ما زال فيه. هذا الجسر يتمثّل بالعنوان أو المناص، لأنّ العنوان هو "علامة أو إشارة تواصلية لها وجود فيزيقي/ مادي، وهو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المرسل (النَّاص) والمتلقي أو مستقبل النّص"[1]. ويصبح العنوان، أحيانًا، مفتاحًا تقنيًّا قادرًا على تفكيك النصّ كي يضيء ما أشكل منه وغمُض[2].

فهذا عبدالوهاب البيّاتي، وهو من روّاد الحداثة يجعل لقصيدة في ديوانه هذا العنوان: "مرثية إلى خليل حاوي"[3]، وسميح القاسم يضع هذا العنوان: "مرثية بدر شاكر السياب"[4]. ويضع سعدي يوسف عنوانًا قريبًا "مرثية"، ويلحقه بالمناص الآتي: "في ذكرى بدر شاكر السيّاب"[5]. وفي وقت متأخر ظهر عند عدنان

1. بسام قطّوس: سيمياء العنوان، ص36.
2. رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث دراسة في المنجز النصّي، دارأفريقيا الشرق، 1998م، ص110.
3. عبد الوهاب البيّاتي: الأعمال الشعرية2 (ديوان الكتابة على الطين)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م، ص449.
4. سميح القاسم: ديوان سميح القاسم، مجموعة (دمي على كفي)، دار العودة، بيروت، 1987م، ص542.
5. سعدي يوسف: ديوان سعدي يوسف الأعمال الكاملة، ديوان (قصائد مرئية)، دار العودة، بيروت، ط3، 1988م، ص413.

الصايغ[1] عنوان شبيه: "مرثية صديق"[2]، وهكذا. فهذا العنوان الجسر، يظلّ على الصلة بين الرثاء الحداثي والقارئ بمختلف اتجاهاته، لا سيّما التقليدي منه.

اللافت أن الحداثيين اختاروا مفردة "مرثية"، وليس "رثاء"؛ لأن الرثاء مفردة استعملها الشعراء القدامى، ومن تبعهم من الكلاسيّين المعاصرين، كما مرّ في الفصل الثاني، حيث كان كثير من عناوين قصائدهم تتضمن مفردة "رثاء". إن اعتماد مفردة "مرثية" هو ممارسة حداثية إلى حد ما، لأن فيها خروجًا عن المعتاد التقليدي. وتتضمن، في الوقت نفسه، الجذر اللغوي نفسه، فهي جسر يُوضع أمام القارئ لجذبه إلى قراءة الرثاء الحداثي قراءة ربما تتكفّل بوضعه في قلب التجربة الحداثية في مقاربتها لموضوع طالما احتك معه القارئ العربي احتكاكًا تقليديا. وإذ ما ظهرت مفردة "رثاء" في عنوان قصيدة حداثية يصحبها، غالبًا، مفردة أخرى تصبغها بصبغة الحداثة، نحو ما عند محمد الماغوط؛ في: "رثاء مؤجّل"[3]. فمفردة "مؤجّل" أضفت على مفردة "رثاء" طابعًا حداثيًا.

ولم تبتعد عناوين أخرى عن معنى الرثاء، لكن آثرت شكلًا أكثر حداثة من مفردة "مرثية"، من مثل ما ظهر عند البيّاتي: "بكائية إلى صلاح جاهين"[4]، و"كتابة على قبر السياب"[5]. هذه العناوين وُضعت جسرًا أمام القارئ لإبقاء صلة معه، وجذبه للولوج إلى عالم الرثاء الحداثي.

---

[1]. عدنان الصايغ، شاعر عراقي، ولد في مدينة الكوفة بالعراق عام1955م، وعمل في بعض الصحف والمجلات العراقية والعربية وشغل عدة مناصب منها عضو اتحاد الأدباء العراقيين، عضو الاتحاد العام للادباء والكتاب العرب ، عضو نقابة الصحفيين العرب ، عضو منظمة الصحفيين العالمية . وله دواوين شعريه عدة: 1-انتظريني تحت نصب الحرية 1984 2-أغنيات على جسر الكوفة 1986-3 العصافير لا تحب الرصاص 1986 4-سماء في خوذة 1988 5-مرايا لشعرها الطويل 1992-6 غيمة الصمغ 1993 7-تحت سماء غريبة 1994 8-خرجت من الحرب سهوًا 1994 9-تكوينات 1996 وايضًا نشيد أوروك 1996 وصراخ بحجم وطن 1998 وتأبط منفى 2001 . وترجمت بعض قصائده الى لغات عدة منها السويدية والإنجليزية والهولندية والفارسية والكردية والأسبانية والألمانية والرومانية والفرنسية والنرويجية والدنماركية . وقد حصل على جوائز ومنها جائزة هيلمان هاميت العالمية للأبداع وحرية التعبير في نيويورك عام 1996 وجائزة مهرجان الشعر العالمي في روتردام 1997. معجم البابطين: 3\474. الجبوري: 3\374-375.

[2]. عدنان الصايغ: الأعمال الكاملة، ديوان (غيمة الصمغ)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م، ص293.

[3]. محمد الماغوط: ديوان شرق عدن غرب الله، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2005م، ص609.

[4]. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الكاملة 2، ديوان (بستان عائشة)، ص536.

[5]. المصدر نفسه: ديوان (الكتابة على الطين)، ص219.

وفي الموقف الرثائي المتأخّر زمنيًا عن حدث الوفاة، وهو إحياء ذكرى الشاعر الراحل، فإن مفردة "ذكرى" تفرض نفسها جزءًا من عنوان القصيدة. كما في "إلى محمود حسن إسماعيل في ذكراه"[1] لأمل دنقل. و"في ذكرى أمل دنقل"[2] لمحمود درويش. وتظهر كلمة "ذكرى"،عادة، حين تُقال المرثية في وقت متأخر عن حدث الوفاة، بسنوات أو عقود.

ثمّة طريقة شائعة في عنونة قصائد الرثاء الحداثي، لها دلالتها ذات الأبعاد الفلسفية والفنية. تقوم على وضع حرف الجر "إلى" قبل اسم المرثي، نحو: "إلى خليل حاوي"[3]، لبلند الحيدري. وتُضاف، أحيانًا، كلمة قبل حرف الجر، نحو: "بكائية إلى صلاح جاهين"، لعبد الوهاب البياتي. وتكون "إلى"، أحيانًا، في المناص، لا في العنوان كما عند أحمد عبد المعطي حجازي، في: "قطار الجنوب"، والمناص بعده: "إلى أمل دنقل"[4]. وعند عدنان الصايغ في: "شاعر"، والمناص: "إلى الشاعر الشهيد علي الرماحي"[5].

وأول ما يتبادر إلى الذهن في البحث عن دلالات هذا العنوان، الذي يوجّه الشاعر فيه رثاءه مباشرة إلى الشاعر المرثي، قبل أن يوجهه إلى القارئ، هو الارتباط الروحي بين الشاعرين، الذي لا يُفصم بالغياب الجسدي. وكأن الراثي، من خلال هذا الخطاب المباشر، يريد أن يقول للمرثي إنك ما زلت حيًّا في أرواحنا، وإنّ موتك الجسدي ليس هو الانقطاع المطلق عن الحياة، وعن الحضور في نفوس أصدقائك ومحبيك وجمهورك، بل هو باقٍ ومستمر بشعرك وإبداعك. أحسب أن هذه الطريقة في العنونة، على بساطتها، هي سمْت حداثي شكلًا ومضمونا. فمن حيث الشكل، لا وجود لهذا في قصائد الرثاء التقليدية القديمة والمعاصرة،

1. أمل دنقل: الأعمال الشعرية، ديوان (أوراق الغرفة 8)، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت)، ص481.
2. محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2009م، ج4، ص145.
3. بلند الحيدري: الأعمال الكاملة، ديوان (إلى بيروت مع تحياتي)، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992م، ص643.
4. أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة، ديوان (أشجار الإسمنت)، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993م، ص623.
5. عدنان الصايغ: الأعمال الشعرية، ديوان (تأبّط منفى)، ص50. علي الرماحي: شاعر عراقي، من مواليد الكوفة عام 1954م، كان مناهضًا للنظام البعثي، فاعتقل سنة 1980م، ولم يُسمع عنه خبر بعد ذلك، حتّى عام 2003م، بعد سقوط بغداد، إذ اكتشف ذوو الشاعر من بعض الوثائق أنه تم إعدامه بعد مدة من اعتقاله. وليس له ديوان مطبوع، بل قصائد منثورة هنا وهناك. (المصدر: مقال في مجلة النبأ العظيم، النجف، لزيد السلامي، العدد 25، ص51).

ومن حيث المضمون فإنّ ما ينطوي عليه من فكرة الحياة المستمرة للشاعر لم تكن في الفكر التقليدي، وإن وُجدت فكانت تُفسّر في إطار المجاز لا الحقيقة الروحية، في حين أنّها تصل في الفكر الحداثي إلى أن غياب الشاعر هو محض غياب للجسد حسب. لأنّه يقوم على تجريد الأشياء وعزلها عن إطارها المادي، والسفر بها بعيدًا إلى عالم الماورائيات، والتعامل معها على أساس الأثر لا على أساس الحضور.

ولجأ بعض الشعراء في الرثاء الحداثي إلى عناوين حداثية جدًا، فيها كثير من الشعرية، كونها عتبة لنص حداثي ذي تعامل مختلف مع اللغة والصورة والفكرة يلجأ الشاعر فيه إلى المناص كي يبقي القارئ على صلة مع معنى الرثاء، من مثل عنوان حيدر محمود: "الخروج من ذاكرة الكثبان"، الذي لا ينطوي على أية إشارة إلى الرثاء، ممّا حدا بالشاعر أن يضع هذا المناص: "إلى روح تيسير السبول"[(1)]، للإشارة إلى رثائية النصّ.

لكنّ شعراء آخرين من الحداثيين لم تظهر في عناوين مرثياتهم أية لمسة حداثية كأنّهم قد أفرغوا كلّ طاقتهم الحداثية في متن النص، ولم يبقوا للعنوان شيئًا، أو أنهم حافظوا على الطريقة الكلاسيّة في عنونة المراثي، كي يبقوا القارئ على صلة مع معنى الرثاء، ولو على مستوى العنوان حسب. فكان أن وضعوا اسم الشاعر المرثي عنوانًا، على عادة بعض الكلاسيّين، كما مرّ. مثال ذلك عند بدر شاكر السياب؛ فقد وضع اسم الشاعر الغربي (لوي مكنيس) عنوانًا لرثائه له[(2)]. والأمر نفسه في رثائه لـ (غارسيا لوركا)[(3)].

---

[1]. حيدر محمود: الأعمال الشعرية، ديوان (النار التي لا تشبه النار)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2001م، ص368.
[2]. بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب (شناشيل ابنة الجلبي)، دار العودة، بيروت، 1971م، ص694.
[3]. المصدر نفسه (أنشودة المطر): ص333.

ونهج محمد الماغوط النهج ذاته في رثائه كلًّا من كمال خير بك[1]، وسليمان عواد[2]، فوضع اسم المرثي عنوانًا[3]. كذلك فعل سامي مهدي[4]، في رثائه الشاعر شاذل طاقة[5]، فكان اسمه عنوانًا لمرثيّته[6].

الخلاصة أن الرثاء الحداثي اتخذ عنوان القصيدة جسرًا بينه وبين القارئ، إذ افترضَ غالبًا أنه ما زال مسكونًا بالصورة التقليدية للرثاء شكلًا ومضمونًا. وكان ذلك أسلوبًا ذكيًّا لجذب القارئ إلى أن يعاين مقاربة حداثية لغرض طالما اصطبغ بالملامح التقليدية وإنْ عرف بعض التجديد على صعيدي المضمون والأسلوب، لكن ظلّ في إطاره العام تقليديا لا يجد القارئ العربي ذو التكوين التراثي غضاضة في الانسجام معه وقبوله، بعكس الموقف المتحفّظ، وربما المهاجِم، لهذا القارئ تجاه الطرح الإبداعي الحداثي عمومًا.

---

[1]. كمال خير بك شاعر ومقاوم سوري ولد عام 1935م، في مدينة القرداحة بمحافظة اللاذقية ، منتمٍ للحزب السوري القومي الاجتماعي ، استشهد اغتيالا بتاريخ 5 تشرين الثاني 1980م . انتمى إلى الحزب السوري القومي الاجتماعي في أوائل الخمسينيات . وصار عضوا في المجلس الأعلى فيه، سُجن مرات عدة، اشترك في المحاولة الانقلابية عام 1961 في لبنان وحكم عليه بالاعدام غيابيا. نسق مع الثورة الفلسطينية وقاد كثيرًا من العمليات ضد العدو اليهودي في الخارج، ومنها عملية ميونخ الشهيرة. وكمال خيربك حائز على دكتوراه في الأدب العربي من جامعة السوربون حول الحداثة في الشعر العربي . له أربعة دواوين هي: دفتر الغياب، مظاهرات صاخبة للجنون، وداعا ايها الشعر، البركان. (المصدر: ar.wikipedia.org)

[2]. سليمان عواد، شاعر سوري، ولد في سلمية عام 1922م. و تلقى تعليمه فيها و في الكلية الأرثوذكسية في حمص ليلتحق بعدها بالجامعة اليسوعية لدراسة العلوم السياسية لعام واحد، ثمّ عمل في وزارة الزراعة- الحراج- وأصبح فيما بعد معيدًا في كلية الزراعة حين كانت في خرابو ، بعد ذلك فصل من عمله لأسباب سياسية، و أعيد توظيفه في وزارة الإعلام في دائرة رقابة الكتب، إلى أن ترك عمله ليتفرغ للحياة البوهيمية و الشعر و الترجمة عن الفرنسية. ترك مدينته سلمية من عام 1952 ووري فيها عند وفاته سنة 1984م، يُعدّ رائدًا من رواد قصيدة النثر. من أعماله الشعرية: سمرنار 1957، شتاء 1957، حقول الأبدية 1978، أغاني لزهرة اللوتس1979. (تتمة الأعلام: 1\214. الجبوري: 2\363).

[3]. محمد الماغوط، ديوان شرق عدن غرب الله، ص651، 655.

[4]. سامي مهدي عباس، شاعر عراقي، ولد عام 1940 في بغداد. درس في كلية الآداب بجامعة بغداد، وتخصص في الاقتصاد. شغل منصب المدير العام لدائرة الشؤون الثقافية في وزارة الثقافة والإعلام، وكذلك منصب المدير العام للإذاعة والتلفزيون. تولى رئاسة تحرير العديد من الصحف والمجلات منها شعر 69 ، المثقف العربي، الأقلام، ألف باء، الجمهورية. دواوينه الشعرية : رماد الفجيعة 1966 ـ أسفار الملك العاشق 1971 ـ أسفار جديدة 1976 ـ الأسئلة 1979- الزوال 1981 ـ أوراق الزوال 1985 ـ سعادة عوليس 1987 ـ الأعمال الشعرية 1987 ـ بريد القارات 1989 - حنجرة طرية 1993 - مراثي الألف السابع وقصائد أخرى 1997 - الخطأ الأول 1997. أعماله الإبداعية الأخرى : صعودا إلى سيحان (رواية) 1987 ـ مختارات من الشعر الإسباني المعاصر (ترجمة) 1992. مؤلفاته : POEMS (مختارات) ـ جاك بريفير (مختارات مترجمة) ـ هنري ميشو (مختارات مترجمة). (معجم البابطين: 2\430. الجبوري: 2\303).

[5]. شاذل بن جاسم طاقة. شاعر ومؤلف وسياسي عراقي، ولد في مدينة الموصل سنة 1929م، وتوفي مدينة الرباط (المغرب) سنة 1974م، ودفن في الموصل. تلقَّى في الموصل دراسته حتّى الثانوية، ثمّ حصل على ليسانس اللغة العربية من دار المعلمين في بغداد، اشتغل في التدريس، ثمّ نقل إلى وزارة الإرشاد 1958م، واعتقل في العام التالي، لأسباب سياسية، إلى أن عين سفيرًا للعراق في الاتحاد السوفييتي، ثمّ وكيلًا لوزارة الخارجية، فوزيرًا للخارجية. توفي بغتة في مدينة الرباط أثناء حضوره مؤتمر وزراء الخارجية العرب. كان عضوًا بارزًا في جمعية المؤلفين والكتاب العراقيين. وهو من روّاد الشعر الحديث مع نازك الملائكة والسياب والبياتي. من دواوينه: «المساء الأخير»، «الأعور الدجال والغرباء». إلى جانب دراسات أدبية وسياسية. (الجبوري: 2\383).

[6]. سامي مهدي: الأعمال الشعرية 1965-1985م، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1986م، ص134.

6. تعدّد الرثاء

لم تتوافر – في حدود اطلاعي – ظاهرة تعدّد الرثاء في شاعر بعينه في الرثاء الحداثي، نحو ما هو في الرثاء الشّطري المعاصر، أي أن يرثي شاعرٌ شاعرًا بغير قصيدة. لكن تعدّد الرثاء في شاعر من شعراء مختلفين متوافر، وهو أمر بديهيّ لا كلام فيه. لكن النوع الأول، قد تكون له دلالة ما هي أن الشعراء الحداثيين ربما رأوا في مثل هذا التعدد تكريسًا للطبيعة المناسباتية التي يرفضونها، فآثروا أن يكتفوا برثاءٍ واحد، إذ ما رثوا ، حتّى لا يقعوا في شراك المناسباتية. ناهيك بأنّ الشاعر الحداثي يتخذ الرثاء غالبًا عتبةً إلى امتداد فلسفي وإنساني، في إطار شكل إبداعي حداثي هروبًا من وطأة الصبغة المناسباتية.

أمّا تعدّد المراثي في شاعر بعينه من شعراء مختلفين، فثمّة ثلاثة من الشعراء الحداثيين تعدّد الرثاء فيهم أكثر من غيرهم، لأسباب ليس يصعب تحرّيها، الأول بدر شاكر السيّاب، ففي المراثي الحداثية المختارات لديّ، التي تربو على الثلاثين، أربع مراثٍ فيه لكلٍّ من البيّاتي وسعدي يوسف ومحمود درويش وسميح القاسم. ويُعزى هذا إلى ريادته ومكانته الأدبية المُجمع عليها، ولقصة موته المأساوية في مقتبل العمر بعد صراعٍ مع المرض أثناء اغترابه وحيدًا عن وطنه، فأحدث ألمًا في نفوس نظرائه الشعراء ترجموه رثاءً مؤثّرًا.

أمّا الشاعر الثاني، فهو أمل دنقل، ففيه مرثيتان، لمحمود درويش وأحمد عبد المعطي حجازي. فالطبيعة المأساوية لموته وصراعه مع المرض، وحياة الحرمان التي عاشها في مجتمعه، بالإضافة إلى مكانته الشعرية المميزة، قد تكون أسبابًا حدت بزملائه الشعراء إلى رثائه لما تركه رحيله من ألم نفسي بالغ.

والشاعر الثالث خليل حاوي، الذي رثاه عبد الوهاب البيّاتي، وبلند الحيدري. ولا يختلف في حضور المأساة في قصة موته عن سابقيْه، إذ انتهت حياته بانتحار مفجع، له أسبابه القومية، والنفسية. وهو، كذلك، ذو مكانة شعرية، ومن شعراء الطليعة الحداثيين. وما من شكّ في أن صبغة المأساة في حياة هؤلاء الشعراء وموتهم تتيح لراثيهم أن ينطلقوا بالرثاء إلى فضاء الهمّ الإنساني، والوقوف الفلسفي والفكري عند قضايا عميقة، ينشدها الحداثيون، هي ما يميّز اتجاههم، كما مرّ.

وقد تعمّدت أن تظلّ المراثي المتعددة في شاعر بعينه ضمن المختارات، لأنّ الأسلوب والمضمون والمحورية اختلفت من مرثية إلى أخرى. وما من شك أنّ دراسة هذا تثري البحث، بالموازنة بين الشعراء الراثين، وتباين أساليبهم، والفضاءات التي قاربوا الحدث من خلالها. وبالموازنة بين القضايا البارزة في سيرة المرثي نفسه، والوقوف على أسباب إيثار كل واحدة من هذه القضايا على غيرها، من الشعراء الراثين، وارتباطها بقضاياهم الشخصية.

ثانيًا: الموضوع والفن:

بعد استقرائي للمراثي الحداثية التي بين يديّ، مراتٍ، سعيًا إلى أن تكون عناوين الدراسة الموضوعية ممّا تمليه النصوص ذاتها، خرجت بجملةٍ من العناوين، اخترت منها أربعةً، هي الأكثر حضورًا في المضامين والأكثر اتصالًا بخصوصية رثاء الشاعر، لا عموم الرثاء، والأعمق والأكثر قيمة فكرية وفنية.

1. موت الشاعر: ولادة جديدة:

لا يرى كثيرون من الحداثيين في الموت سببًا قاطِعًا للشاعر الراحل عن الحياة تمامًا، ومثبّطًا أثره الأدبي والأخلاقي في المجتمع، بل يرونه ولادة جديدة للشاعر، وبداية خلودٍ وتأثير عظيم للراحل في

المجتمع، وربما في الإنسانية عمومًا. هذه الرؤية منبثقة من نظرة عميقة في وظيفة الشاعر ودوره في الحياة، وهي أقوى عند الحداثيين من غيرهم، لذلك كان لفكرة "ولادة الشاعر وخلوده بموته" حضور في مرثياتهم، التي قاربوها بأساليب حداثية، أسهمت في تعميقها، وإضفاء مزيد من القيمة عليها.

تتجلّى هذه الفكرة في رثاء عبد الوهّاب البيّاتي لخليل حاوي. يقول في آخر المرثية[1]:

حينَ انتحرَ الشاعرْ

بدأتْ رحلتُه الكبرى واشتعلتْ في البحرِ رُؤاهْ

وحينَ اخترقتْ صيحتُه ملكوتَ المنفى

طفقَ الشَّعبُ القادمُ من صحراءِ الحُبِّ

يحطّمُ آلهةَ الطينِ

ويبني مملكةَ اللهْ

فالبياتي الذي هو ضد الشكلية العقيمة، والباحث عن الوجود الحيّ في القصيدة، والداعي إلى البحث عن نقطة ارتكاز تجمع كلًّا من الحلم والرؤيا والفكر[2]. يرى أنه لمّا مات الشاعر بدأت إرهاصات تأثيره تظهر في الحياة والناس، وشرعت صيحته\رؤيته تصل إليهم، فشرعوا يخرجون من حال الجمود، إلى حال الوعي والحياة، ويحطّمون آلهة الباطل المادي المستبدة، ويبنون مملكة الحق والخير. هذه هي رؤيته العميقة لوظيفة الشاعر الحقيقي المسكون بالهمّ الوجودي، لأنّه يرى هؤلاء الشعراء "يعودون بالأدب إلى ذلك الفهم الإنساني الشامل لكل أدب عظيم .. العودة بالكلمة من أجل منحها معناها الحقيقي من خلال حياة الناس وتجاربهم

1. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (بستان عائشة)، ص451.
2. عبد العزيز شرف: الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البيّاتي، دار الجيل، بيروت، 1991م، ص8.

الحقيقية"[1]. فحاوي التزم باللهجة الجادّة البعيدة عن أي روح فكاهة منقذة[2]، لأنّ أحوال الناس السياسية والاقتصادية في مجتمعه العربي آنذاك كانت تستدعي تلك اللهجة الجادة، والإلحاح على فكرة البعث والنهوض.

أمّا على الصعيد الفني، فإنّ البيّاتي الذي "بلغ بالقصيدة العربية مدى بعيدًا، حين كشف عن أساليب أكثر تركيزًا في التعبير؛ فحلّت الاستعارة محل التشبيه، وأصبحت الصورة المحسوسة مفضلة على التعميم الشعري"[3]؛ فإنّه يطبّق هذا، فيعبّر عن الفكرة بأسلوب وصور محسوسة حداثية، تعكس مشاعر الشاعر بطريق غير مباشر، وتعكس، كذلك، حال الغربة والنفي التي يعيشها[4]، من خلال بروز ألفاظ تنتمي إلى عالم الارتحال والتنقّل والمنفى؛ فنجده يعبّر عن خلود الشاعر بعبارة "بدأت رحلته الكبرى"، أي أن حياته قبل الموت كانت رحلته الصغرى؛ ومع بدء رحلته الكبرى يبدأ أثره العظيم في الحياة والناس، وهو ما عبّر عنه بغير عبارة، أوّلها: "اشتعلت في البحر رؤاه"، أي أنها صارت ذات قوة وأثر شديد إلى الحد الذي أشعلت ماء البحر، وهي دلالة واضحة على شدّة الأثر وقوته؛ وعبارة "اخترقت صيحته ملكوت المنفى"، أي قوي أثره بعد موته، إلى الحد الذي اخترق كل الموانع التي كانت تحول دون وصوله إلى المجتمع، والناس الغارقين في الجمود والغفلة.

وكانت نتيجة قوة هذا الأثر أن طفق الشعب "يحطّم آلهة الطين ويبني مملكة الله"، بعد خروجه من "صحراء الحب". فآلهة الطين رمز لقوى الاستبداد الرأسمالية والمادية، ومملكة الله رمز للحق والخير والعدالة والروحانية، وهو ما كان ينشده الشاعر الراحل طوال حياته. وصورة "صحراء الحب" صورة دقيقة وعميقة

1. عبد الوهّاب البيّاتي: تجربتي في الشعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1968م، ص17-18.
2. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص720، 741.
3. عبد العزيز شرف: الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، ص83.
4. المرجع نفسه: ص85.

تنهض على تقنية "النقيضة" التي "يمكن أن تنطوي على رؤية مأساوية عن الأشياء المتناقضة في الحياة"[1]، لكنّها هنا تعبير عن أن هذا الشعب يملك الحب والخير، لكنه الحب غير المثمر وغير المجدي. بيد أنّه بتأثير المفكّرين والشعراء والمصلحين قد تثمر بذرة الحب، لتصبح غابات كثيفة، وقوة تغيير هائلة تحطم قوى الشر، وتبني مملكة العدالة.

والمقطع الأول من المرثية يعزّز فكرة الولادة الجديدة للشاعر بموته والخلود وقوة الأثر، التي تجلّت في المقطع الأخير؛ ويعزّز الفكرة بأسلوب المقابل النقيض. فالبياتي "يجمع جزيئات متناثرة يحتضنها إطار متماسك يجعل حذف واحدة منها أمرًا عسيرًا"[2]. ففي المقطع الأول يصوّر مرحلة انتظار الشاعر، أي انتظاره ليتحقق له التأثير القوي في الحياة والناس، ولكنّه انتظر دون جدوى، ووصل إلى الحد الذي لم يستطع أن ينتظر أكثر، فآثر الانتحار ليولد ولادة جديدة فلسفية، ويحقق الأثر الذي يروم. يقول البياتي في المقطع الأول:

حين انتظرَ الشاعرْ

ماتتْ عائشةُ في المنفى

نجمةَ صبحٍ صارتْ:

لارا وخزامى \ هندًا وصفاءْ

ومليكةَ كلّ الملكاتْ تمثالًا كنعانيًا

نار حريقٍ في أبراجِ البترولِ

وفي أبياتِ "نشيد الأنشادْ"

---

[1]. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص750.
[2]. عبد العزيز شرف: الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، ص81.

ودمًا فوق سطورِ "التوراةْ"

وجباهِ لصوصِ الثوراتْ

....

جرحًا عربيًا في مدنِ الإبداع

لم يتحقق الأثر في أثناء انتظار الشاعر، بل "ماتت عائشة في المنفى"، بما تحمل هذه العبارة من دلالات قابلة لكثير من التأويل، لكن الدلالة المنسجمة مع السياق العام للنص هي أن هذا الرمز التاريخي الذي أكثر البيّاتي من استعماله، وهو "عائشة" قد رمز به للحلم الذي وُجد ليعيش؛ حلم الخلاص من الشر والظلم، لكنّه مات أيام انتظار الشاعر، فكان الموت موتا كُمونيًا لا موت الاندثار والفناء، بدليل أن عائشة صارت "نجمة صبح"، ونجمة الصبح لا تُرى لكنها موجودة يطغى عليها ضوء النهار.

وربما حمل النهار هنا الدلالة السلبية لا الإيجابية، دلالة السلطة والهيمنة التي تفرض نفسها، وتعمي العيون بقوة سطوعها. فنجمة الصبح كامنة تنتظر السطوع من جديد، وهي لا تسطع إلا بليل، والشاعر ينتظر، ثمّ هو أخيرًا قرّر أن يرسم ذلك الليل بموته لتسطع نجمته \ حلمه فيه. فأخذ الليل هنا المعنى السلبي ظاهرًا بدلالته على موت الشاعر وغيابه، لكن تظلّ له، في الوقت نفسه، الدلالة الإيجابية المتمثّلة في أنه مكان سطوع الحلم وتحقق التغيير، لأنّ مفهوم البيّاتي للثورة هو "عبور من خلال الموت؛ فالإنسان يموت بقدر ما يولد، ويولد بقدر ما يموت"[1].

وواضحة هي الرموز والدلالات التي ساقها الشاعر للدلالة على هيمنة الشرّ والاستبداد والمصالح المادية. فـ "أبراج البترول" ترمز إلى المصالح المادية المهيمنة على النفوس على حساب قيم الحق والعدالة،

[1]. عبد العزيز شرف: الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البيّاتي، ص49.

وعبارة "دمًا في سطور التوراة" تنطوي على دلالة العنصرية البغيضة، والشر الدموي، اللذين يمارسهما الصهاينة باسم التوراة والدين. أما عبارة "لصوص الثورات"، فاستعارة تشير إلى الانتهازيين الذين يخطفون الثورات المحقّة، لحساب مصالحهم المادية والسياسية البغيضة. كل مظاهر الشر تلك كانت قد تكرّست أثناء انتظار الشاعر لتحقق أثره، فلمّا لم يحدث آثر أن يصنع هزة كبيرة بموته، لعله يحقق بالموت ما لم يستطع أن يحققه بالحياة، فانتحر ليولد من جديد ويخلد وينجح في التأثير المنشود.

وفي نصّ آخر، هو الأعمق والأجمل يقارب بدر شاكر السيّاب فكرة خلود الشاعر بعد موته، من خلال أثره الإبداعي والفكري والنضالي، وولادته المتجددة بهذا الأثر المتجدد. هو مرثية السيّاب في الشاعر الإسباني (غارسيا لوركا)[1]. يقول[2]:

في قلبِهِ تنّورْ

النارُ فيه تُطعمُ الجياعْ

والماءُ من جحيمِه يفورْ:

طوفانُهُ يطهّرُ الأرضَ من الشرورْ

ومقلتاهُ تنسجانِ من لظى شراع

تجمعانِ من مغازلِ المطرْ

خيوطَه، ومن عيونٍ تقدحُ الشررْ

---

[1]. فيديريكو غارثيا لوركا (بالإسبانية: Lorca Federico García) شاعر إسباني و كاتب مسرحي ورسام وعازف بيانو، كما كان مؤلفًا موسيقيًا، ولد في فوينتي فاكيروس بغرناطة في 1898. كان أحد أفراد ما عرف باسم جيل 27. اغُتيل من قبل الثوار الوطنيين وهو في الثامنة والثلاثين من عمره سنة 1936، في بدايات الحرب الأهلية الإسبانية. يعده البعض أحد أهم أدباء القرن العشرين. وهو واحد من أبرز كتاب المسرح الإسباني في القرن العشرين بالإضافة إلى زميليه أنطونيو بويرو باييخو ورامون ماريا ديل بايي إنكلان، وتعد مسرحيتيه عرس الدم وبيت برناردا ألبا من أشهر أعماله المسرحية. فيما كانت "أغاني غجرية"، و "شاعر في نيويورك" من أشهر أعماله الشعرية. (الموسوعة العربية الميسّرة: 1\592)

[2]. بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب (أنشودة المطر)، ص333- 334.

ومن ثديّ الأمّهات ساعةَ الرضاعْ

ومن مُدًى تسيلُ منها لذّة الثمر

ومن مُدًى للقابلاتِ تقطعُ السُرُرْ

ومن مُدى الغُزاةِ وهي تمضغُ الشعاعْ

شراعه النديُّ كالقمرْ

شراعُه القويُّ كالحجرْ

شراعُه السريعُ مثل لمحة البصرْ

شراعُه الأخضرُ كالربيعْ

الأحمرُ الخضيبُ من نجيعْ

كأنّه زورق طفلٍ مزّق الكتابَ

يملأُ مما فيه، بالزوارقِ النهرْ،

كأنّه شراعُ كولمبس في العبابْ

كأنّه القدرْ

فالسيّاب يشرع، من السطر الأول، يبني فكرة خلود الشاعر لوركا، وولادته المتجددة، بانتشار أثره الرسالي، وامتداده عبر الأجيال المضطهدة المقموعة، فهو بتضحيته أدى إلى إطعام الجياع، وإزالة الشرور، وكانت تضحيته ومأساته فتحًا للشعب الأسباني لنيل الحرية والحقوق والنهضة. هذا هو المضمون العام عبّر السيّاب عنه بأسلوب حداثي، تضمّن الصورة العميقة، والمفردة الموحية، والرمز، والإيقاع المؤثّر المنسجم مع الدفق الشعوري باتجاه إنضاج الفكرة وتعميقها للوصول بها إلى الذروة.

فعلى مستوى الصورة، حشد صورًا عدة دالة بعمق على الأفكار الفرعية التي نسجت الفكرة العامة، وهي خلود الشاعر، وتجدّد أثره. فلمّا أراد التعبير عن أثر إبداع لوركا وتضحيته في إزالة المشكلات الاقتصادية في بلاده من فقر وحرمان وبطالة وغيرها، جاء بالصورة الآتية: "في قلبه تنّورْ النارُ فيه تطعم الجياع"، وهي صورة حداثية عميقة مدهشة، إذ جعل قلب الشاعر الرقيق والمؤمن بقضية شعبه المحقة لتنّور يُخبز فيه لإطعام الجياع. ومن الربط المدهش بين الإيمان والإخلاص ومكانهما القلب، وبين الرخاء والتغلّب على الفقر والجوع، صوّر الشاعر هذا القلب موضعًا يُخبزُ فيه للجياع.

وينطوي هذا القلب الرقيق الرؤوف بالجياع، في الوقت ذاته، على جحيم يفور منه طوفان من الحمم، "يطهّر الأرض من الشرور" هنا يستحضر السياب رمزية طوفان نوح، وغسله الأرض من أدران الكافرين الفاسدين، ثمّ يأتي إلى فكرة انتشار الأثر وامتداده، ورحلته بين الأجيال، فيصوّره شراعًا: "ومقلتاه تنسجان من لظى شراع"، أي شراع نسجته مقلتا لوركا، أي رؤيته الفكرية والنضالية. فهو شراع ثوريّ يسعى إلى التغيير والإصلاح بالقوة. ويستمر السياب في حشد الصور لتوسيع معنى الشراع \ الأثر، فخيوطه من "مغازل المطر"، أي العطاء الغزير، ومن "ثديّ الأمهات ساعة الرضاع" وهي صورة جلية في انتقال الثورة اللوركية من جيل إلى آخر عبر حليب الأمهات، فهو انتقال مادي عاطفي فكري.

وخيوط الشراع \ الأثر هي كذلك " من مُدى تسيلُ منها لذة الثمر"، أي من العمل والإنتاج والقوة الاقتصادية، و"من مُدى للقابلات تقطع السرر" أي من التكاثر والتناسل ورفد المجتمع بالكوادر البشرية الصالحة للعمل والنهوض، و"من مُدى الغزاة وهي تمضغ الشعاع"، أي من القوة العسكرية، وربما قصد الغزو الأسباني لأمريكا اللاتينية.

ويواصل السياب تجلية هذا الشراع \ الأثر، فهو نديّ كالقمر مع محبيه، قوي كالحجر في الوقت نفسه ضد أعدائه الفاسدين. وهو السريع كلمحة البصر، والأخضر المعطاء، والأحمر المصبوغ بالتضحية والفداء وهو في انتشاره وامتداده الرسالي عبر الأجيال، "كأنه زورق طفلٍ مزّق الكتابَ يملأ مما فيه بالزوارق النّهر". فهذه صورة غاية في الروعة في عمقها ودهشتها إذ صوّر السيّاب رؤية لوركا وفكره وفلسفته النضالية كتابًا في يد طفل، أي بيد البراءة والنقاء والحق، فجعل من صفحاته زوارق تملأ النهر، نهر الثورة والنضال والإصلاح، أي صار شراع لوركا أشرعة غصّ بها النهر، ومنحه الشاعر صورة أخرى فشبهه بشراع كولمبس، أي فتْح وكشْف لعوالم جديدة من النهضة والإصلاح والحرية.

وفي القصيدة ملمح إيقاعي يخدم الفكرة، يتمثّل في قافية "الراء" الساكنة الأكثر حضورًا في النصّ. فقد تكررت إحدى عشرة مرة، مقابل ست مرات لقافية "العين"، ومرتين لقافية "الباء". و"الراء" حرف تكرير انسجم مع فكرة النص، وهي التجدّد، والخلود للشاعر الراحل، من خلال تجدّد أثره عبر الأجيال. وأمّا ما تحدثه "الراء" الساكنة من طرْقٍ متكرر على الأسماع، لا سيّما تلك المسبوقة بمتحرك، نحو: "المطرْ، الثمر، .."، فإنّه يتيح لها أن تقدم الفائدة السمعية المتوائمة مع الفائدة المعنوية.

أمّا قِصَر هذا النصّ، بالنظر إلى مطوّلات السيّاب الكثيرة، وهي سمة بارزة في شعره، فتعليله عند إحسان عباس بأن السياب لم يتخلّ عن نفسه الطويل، لكنّه عدل عنه مرغمًا، لالتزامه النشر في مجلة "الآداب" البيروتية آنذاك، التي لم يكن يسمح له عدد صفحاتها المحدود أن ينشر المطوّلات فيها، ويرى أنّه كان فيه كلّ الخير لشعره، لأنه أخذ يحاول التحليل المركّز، فيمنح القصيدة تكاملًا وترابطًا، لأنّه أخفق في

البناء الشعري الكبير[1]. وما يقوله إحسان عبّاس عن التحليل المركّز، والتكامل والترابط، تحقّق في هذا النص.

2. المرثيّ: الشاعر الرائي

لهذه الفكرة مِساس بالفكرة السابقة، عن الخلود والولادة بالموت، لكن ليس كل شاعر تتحقق له الولادة بموته، أو الخلود بأثره. هم قلة من الشعراء، من أصحاب الرؤى، الذين تماهوا فكريًا ووجدانيًا وإبداعيًا في قضاياهم الإنسانية، التي شغلتهم كل الوقت، مثل: الحرية، والعدالة، والفنّ، والقِيم. والذين حقّقوا حالًا متفردة من الإبداع الشعري، كانت لهم بها مدارس فكرية وإبداعية، تقتفي أثرها أجيال من المشتغلين بالشعر والأدب عموما. وهؤلاء الشعراء المدارس ينمازون عادة باستشرافهم للمستقبل بما يشبه النبوءات، بناءً على عميق الفكر عندهم وطبيعة استثنائية يكون شغلها الشاغل تجريد الأشياء والنظر إليها بغير ما ينظر إليها المنهمكون بالهمّ المادي البحت. فهؤلاء قد تتحقّق لهم الولادة المتجددة إثر موتهم، أي الخلود، وامتداد الأثر عبر الأجيال.

والنموذج الحداثي الذي يتمحور حول هذه الفكرة، نصّ لأحمد عبد المعطي حجازي في رثاء أمل دنقل. فقد عكف حجازي على تجلية فكرة النبوءة والاستشراف في شعر دنقل، منذ السطر الأول، وقدّمه شاعرا رائيًا، استشرف لمجتمعه وأمّته أحداثًا، وتموضعات قيمية وفكرية ومادية. يقول حجازي[2]:

حين شقّتْ على قلبِهِ المتصدّعِ رؤياهُ فينا،

أتى لابسًا كفنًا

[1]. إحسان عبّاس: بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط6، 1992م، ص182، 132.
[2]. أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة (أشجار الإسمنت)، ص623.

ومشى في المدينةِ يمسحُ أركانَها

وهي غافلةٌ

متلألئةٌ لا تزالْ

يوم شدَّ إليها الرحالْ

سقطتْ في ذراعيهِ ميتةً

يوم شدَّ إليها الرحالْ

فمن السطر الأول يعلن حجازي أن للشاعر الراحل رؤيا \ نبوءة في مجتمعه "فينا"، فحجازي يتكلم على لسان مجتمعه، والرؤيا اشتدت وطأتها على قلب الشاعر، و "شقّت على قلبه المتصدّع"، فقتلته، لذلك "أتى لابسًا كفنًا"، وأتى إلى المدينة \ المجتمع، يتحرّى إن استفاقت بعد موته، لكنّه وجدها غافلة، متلألئة ببريق زيفها وسرابها، كما كانت منذ "شدّ إليها الرحال"، من ريفه البريء، آتيًا يستشرف لها، ويعلن عن نبوءته. ولا غرو، وهو المبدع الذي ينتمي إلى جيل ستينات القرن العشرين، الجيل الذي نشأ ممزق القيم، بين جذور التربية التقليدية والمكونات المعرفية المدينية الحديثة. هذا التمزق دفع هذا الجيل إلى "اغتراف المعارف لإشعال غابة من الرفض وليس شجرة واحدة، فنشأ تيار الستينات تيارًا جامحًا حادًا في رفضه وفي تطلعاته"[1]. فكوّن شعراء هذه الحقبة، الذين انتمى غالبيتهم إلى الطبقات الدنيا من البرجوازية الصغيرة، ما عُرف بشعراء الرفض[2].

ثمّ يشرع حجازي في الكشف عن ماهية هذه الرؤيا. يقول:

وأتى لابسًا كفنًا.

[1]. أحمد الدوسري: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2004م، ص149.

[2]. غالي شكري: الثورة المضادة في مصر، كتاب الأهالي رقم 15، القاهرة، سبتمبر، 1983م، ص132.

إنّه عُرسُه العَدَميُّ،

نهايتُه في الخرابِ الذي انبلجتْ منه رؤياهُ !

ها أنتِ لألاءةٌ كالسرابِ،

وشاهقةٌ كالجبالْ

وأنا أتفرّسُ فيكِ،

وأشهدُ ما تسترُ الضحكاتُ من الخوفِ والجوعِ،

أعلمُ أنّ المدائنَ تأخذُ للموتِ زخرفَها

فتعاليْ! تعالْ!

هكذا اندلعتْ فيه رؤياه،

صار لها جسدًا يتلاشى،

إلى أن تجلّتْ،

وقد ماتَ، في ذروةٍ واكتمالْ

إذًا هو "الخراب الذي انبلجت منه رؤياه"، وسط غفلة المجتمع والأمة، وانسياقهما وراء الزيف، والنهوض الخادع، والفرح الأعمى. بيد أنّ الشاعر، في حقيقة الأمر، يستشرف " ما تستر الضحكات من الخوف والجوع"، وهو يعلم "أنّ المدائن تأخذ للموت زخرفها". هذه رؤيا الشاعر الراحل التي كان مسكونًا بها حتّى "صار لها جسدًا يتلاشى" بالمرض، وسرعان ما تحققت بعد أن مات "في ذروة واكتمال"، أي ورؤياه يقينية مكتملة. ولعل حجازي يشير إلى حدث اغتيال السادات عام 1982م، بعد إخراج مصر من معادلة الصراع مع إسرائيل، وإفقادها ثقلها القومي والإسلامي، وتفاقم مشكلات مجتمعية كبيرة اقتصادية وأخلاقية وغيرها شرعت تعصف بالمجتمع من بداية الستينات، تمثّلت بصراع طبقي اشتد في حقبة السبعينات، كان ضحيته

العمال والفلاحون، ولم تنتج منه حتّى الطبقة المتوسطة[1]. فضلًا عن حدث كبير تجاوز مصر إلى الوطن العربي، وهو الاجتياح الإسرائيلي للبنان، الذي سبّب صدمة قوية لشرفاء العرب والمسلمين، لا سيّما القوميين – ودنقل منهم – الذين بدأ مشروعهم بالتراجع، بسبب مواجهة حادة من فلول الإقطاعيين، ومن فئات داخل المشروع القومي نفسه[2]. وكان ذلك كله منذرًا بحدوث الخراب الذي استشرفه دنقل.

ثمّ يتقمّص حجازي شخصية دنقل الرائي، ويحكي على لسانه، ويجلّي تفاصيل الخراب الذي كان يتنبأ به، فيقول:

أنا راءٍ قضيبًا من النارِ فوقَ المدينةِ،

يأخذُها بالنواصي،

قرًى تعبرُ النـهرَ،

حيثُ تصيرُ قبورًا مفتّحةً في الرمالْ

أنا راءٍ سنابلَ خضراءَ تأكلهنَّ سنابلُ يابسةٌ

مطرًا من جرادٍ يجيءُ على شجرٍ من صلالْ

كانت هذه بعض مفردات الخراب الذي يستشرفه الشاعر الرائي، الذي كان يرى "قضيبًا من النار فوق المدينة يأخذها بالنواصي". وللقارئ أن يطلق لنفسه العنان في تأويل هذه الرؤيا، فربما هي الحرب، أو مزيد من الاستبداد والقمع؛ النتيجة أنها نار تهيمن على المجتمع وتمسك بناصيته فلا يستطيع الإفلات منها. وكان يرى "قرًى تعبر النهر، حيث تصير قبورًا مفتّحة في الرمال". ربما قصد حجازي بهذا الهجرة القسرية من الأرياف البريئة النقية بسبب العوز والحرمان وما ينتج عن ذلك من هدر واستنزاف للمخزون الثقافي الشعبي

[1]. غالي شكري: الثورة المضادة في مصر، ص228.
[2]. محمود أمين العالم: المعركة الثقافية في مصر، دار الطليعة، بيروت، 1981م، ص152.

العريق. ودنقل نفسه كان ضحية مثل هذه الهجرة، إذ قدم من الريف، وتلاشى في مدينة تغصّ بالماديات والانهماك بالقشور، تخلّت عن معظم نقائها(1). والشاعر الرائي كذلك تنبأ بالجوع، وبأعداد كبيرة من الفاسدين النهمين، الذين لا يشبعون من مقدّرات الشعب المحروم المغلوب على أمره.

كانت تلك نبوءة الشاعر الرائي؛ خراب، وخوف، وجوع، ومزيد من الاستبداد، وغصب الحقوق، وقمع الحريات. ولا شك أن واقعًا مجتمعيًا قاسيًا هو الذي قاده إلى هذه النبوءة، وهذا الاستشراف الخطير، الذي قد تحقّق فعلًا في معظم بلداننا العربية، وما زال يتحقق على نطاق واسع.

وعالج حجازي فكرة النبوءة على الصعيد الفني معالجة عميقة، قامت على التصوير والإيحاء والكناية والرمز، وعلى الإحالة، والتأثّر بالنص المقدّس لفظًا ومعنى، وعلى إيقاع حيوي مرن نأى بنفسه عن أن يكون قيدًا للفكرة واسترسالها. فعلى مستوى الصورة، برزت في المرثية جملة من الاستعارات التي عمّقت الفكرة، كقوله: "هكذا اندلعت فيه رؤياه"، وهي استعارة شبّه فيها الرؤيا بالنار، ولهذا غير دلالة، فهي تدل على قوة الرؤيا وهيمنتها على فكر الشاعر الرائي، وتفرض نفسها على الشاعر تؤلمه وتعذّبه، لأنها تتضمن خراب وطنه، وهلاك قومه، فهي نار تحرقه وتلذعه بلهيبها.

صورة أخرى نجدها في قوله: "أنا راء قضيبًا من النار فوق المدينة، يأخذها بالنواصي"، وهي استعارة، من جهتين، إذ شبّه قضيب النار بإنسان يمسك ناصية، وشبّه المدينة بإنسان له ناصية. والأخذ بالناصية هو علامة السيطرة التامة والإذلال للمأخوذ. كانت تلك حيثية من نبوءة الشاعر الرائي، وهي حيثية الحرب والدمار بالنار. وثمّة حيثية الجوع بسبب هجوم الطامعين النهمين على قوت الفقراء المعدمين، في قوله: "أنا

---

1. انظر: عصام خلف كامل، المدينة في الشعر العربي المعاصر، أمل دنقل نموذجا، مقال ضمن كتاب: أمل دنقل الإنجاز والقيمة (مؤتمر)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2009م، ص269 ومابعدها.

راء .. مطرًا من جراد يجيء على شجر من صلال"، حيث شبّه الجراد بالمطر وأراد الكثرة الشديدة دون أن تتضح طبيعة هذا الجراد، حقيقي هو أم مجازي إلّا بالجزء الثاني من الصورة الممتدة، في قوله "يجيء على شجر من صلال"، أي يهجم على الناس، فهم الشجر المخلوق من طين "صلال"، وليس الشجر الحقيقي. فالجراد، إذًا، ليس هو الجراد الحقيقي، بل هم الطامعون بمقدّرات الوطن، والسارقون لأقوات الفقراء. وربما فُهمت الصورة على أنّه شبه المطر بالجراد "مطر من جراد"، وحينها تكون دلالة الكثرة فيها أعمق وأشدّ، أي لكثرة هؤلاء الطامعين، فحتّى المطر، الذي هو مضرب المثل بالكثرة والغزارة عادة، فيشبههم، بل هم أغزر منه. والصورة، وفقًا لهذا الفهم، تنطوي على مبالغة لكنّها تلك المبالغة المسوّغة؛ لكثرة الطامعين في كل عصر ومكان.

وظّف حجازي الكناية أيضًا، كقوله مثلًا: "أتى لابسًا كفنًا"، كناية عن موصوف، أي ميْتًا، ومع أنها كناية مألوفة لكنّها قدّمت فكرة الرجوع بعد الموت، التي تخيّلها حجازي للشاعر الرائي، ليضفي طابع المأساة، والماورائية على جو المرثية. وقوله "يوم شدّ إليها الرحال"، كناية نسبة عن السفر، وهي كناية قديمة اقتبسها حجازي من التراث النبوي الشريف، فهي تعطي دلالة السفر وفق نية مبيّتة، وسعيًا إلى هدف ما، وهذا المعنى متوائم تمامًا مع سيرة حياة أمل دنقل الذي هاجر إلى القاهرة ساعيًا وراء منح نفسه لمجتمعه شاعرًا مجدّدًا عنده رؤاه التي تستحق الاهتمام. وحجازي متماهٍ في التجربة ذاتها، وفي الموقف ذاته من المدينة، إذ هاجر من القرية إلى المدينة، " فترتب على ذلك شعور حجازي بالقلق، واليأس، والنبذ، والاغتراب، ومن ثمّ

الحزن. ولعل نبرة التذمر من المدينة كانت تمثّل – إلى حد كبير – ردة فعل سياسية واجتماعية ضدّ ما ترمز إليه المدينة"[1].

كما لجأ حجازي إلى جملة من الألفاظ الموحية المفضية إلى فضاء من المعاني، تخدم فكرة النبوءة وما يحيط بها، من ذلك مثلًا: "يمسح أركانها"، فهاتان اللفظتان توحيان بقدسية المكان عند الرائي، فهو يحب هذه المدينة \ الوطن، ويتعامل معها بقدسية مع جورها عليه، وتجاهلها له. أمّا لفظة "متلألئة" فتوحي بالبريق الخادع، والزيف، والوهم، وهو ما كان عليه المجتمع الغافل عمّا يُراد به، في حين كان الشاعر الرائي ينكر عليه غفلته تلك.

ومن الألفاظ الموحية، لفظة "عرس" في قوله" إنه عرسه العدمي"، فهي موحية بالخلاص للشاعر الرائي، والراحة بعد وطأة الحياة المليئة بالقهر، والتجاهل لإبداعه ونبوءته فكأنّ موته كان عرسًا له، لكنه عرس عدميّ. وكم تنفتح على فضاءات من التأويل مفردة "مفتّحة"، في قوله: "قرى تعبر النهر حيث تصير قبورًا مفتّحة في الرمال"، فقد حوّلت القبور من معناها الحقيقي إلى معنى مجازي غير محدّد له كثير من الظلال الإيحائية المنسجمة مع سياق فكرة النبوءة، واستشراف الخراب. لقد أراد حجازي من "القبور المفتّحة" المدن الإسمنتية المصطنعة الخالية من أي تراث وعراقة وقيم متوارثة، والمحقونة بالانهماك المادي، وقد تكون إشارة إلى هجرة أهل الأرياف إلى المدن سعيًا وراء فرص العمل، وهربًا من الفقر، فتخيب آمالهم هناك، فيعانون من النبذ والتشرّد والضياع.

---

[1]. حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجًا، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م، ص82.

ويُلاحظ في المرثية تأثّر حجازي بالنص الديني، لا سيّما القرآن الكريم، وهو الحافظ له منذ صغره بحسب ما ورد في ترجمة حياته. فمن ذلك قوله: "وأشهد ما تستر الضحكات من الخوف والجوع، أعلم أن المدائن تأخذ للموت زخرفها"، فالتأثّر بالقرآن جليّ، هنا، في مفردتي "الخوف والجوع"، في قوله تعالى: "فأذاقها الله لباس الجوع والخوف بما كانوا يصنعون" [النحل:112]، وفي قوله تعالى: "ولنبلونّكم بشيء من الخوف والجوع ونقص من الأموال والأنفس والثمرات .." [البقرة:155]، ولاريب أن التقديم والتأخير لمفردتي "الجوع والخوف" له دلالاته في القرآن الكريم، ولست أدري إن كان هذا في ذهن حجازي حين قدّم الخوف على الجوع، فقد كان منسجمًا مع ذاته وأسلوبه، حين فصّل – فيما بعد – مفردات الخوف والجوع، فقدّم صورة قضيب النار الذي سيصلي المدينة، وهي صورة الخوف على صورتي السنابل والجراد، وهما لوحتان للجوع. وتقديم الخوف هو الأرجح، لأن الجوع والعوز يكونان عادة نتيجة للحروب، والممارسات القمعية والمستبدة.

وقول حجازي "زخرفها"، فيه أثر من قوله تعالى: "حتّى إذا أخذت الأرض زخرفها وازّيّنت وظنّ أهلها أنهم قادرون عليها أتاها أمرنا ليلًا أونهارًا فجعلناها حصيدًا كأن لم تغن بالأمس" [يونس:24]، إنّ معنى الآية ينسجم مع نبوءة الخراب التي يسندها حجازي إلى الشاعر الرائي أمل دنقل. ومثل هذا التأثر بالقرآن الكريم يدفع إلى احتمال أن نبوءة أمل دنقل، التي يوافقه عليها حجازي كما يبدو، نبوءة لها أساس قرآني متيقَّن، أي أنّه بنى نبوءته وفقًا لثقافته القرآنية. وليس من شكّ أن حجازي كان مطّلعًا على الخلفية الدينية عند دنقل، فهو صديقه، وكانت بينهما روابط أدبية واجتماعية[1]، مما حداه إلى استحضار هذه المفردات القرآنية، التي تحيل

[1]. عبلة الرويني: الجنوبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت)، ص134.

على مصدر النبوءة الديني. وبالرجوع إلى سيرة أمل دنقل نعرف أن القرآن الكريم كان مكوّنًا مهمًّا من مكونات ثقافته، إذ نشأ حافظًا لأجزاء كثيرة منه، وقرأ تفاسيره، ومعجم ألفاظه[1].

ويجدر بي، وأنا أتناول تأثر حجازي بالقرآن الكريم، أن لا أتجاوز قوله: "أنا راء سنابل خضراء تأكلهنّ سنابل يابسة"، فهو تأثّر جليّ بقوله تعالى: "وقال الملك إنّي أرى سبع بقرات سمان يأكلهنّ سبع عجاف وسبع سنبلات خضرٍ وأخر يابسات" [يوسف:43]، لقد دمج بين صورتي الحلم، فجعل السنبلات اليابسة تأكل الخضراء، كما في صورة البقرات، في حين أنّ فعل الأكل لم يرد في صورة السنبلات في الآية الكريمة، وإن فُهم ضمنًا؛ والصورة هنا منسجمة تمامًا مع حيثية الجوع في نبوءة الشاعر الرائي.

إن مثل هذه التناصات الدينية مع الحديث الشريف، والقرآن الكريم، واستحضار بعض الألفاظ التراثية، من مثل " المدائن، صِلال، أتفرّس، ..."، في هذا النص الحداثي، وفي غيره من نصوص حجازي، هي التي حدت على أن يُقال "إنّ الشاعر يجمع بطريقة قد تكون تلقائية خصوصيات أسلوبية ذات جدة عصرية بخصوصيات أسلوبية في منتهى التقليدية، وإنّ نتيجة ذلك الجمع تتمثّل في نوع من الوحدة نكاد لا نرى لها مثيلًا في أساليب أنداد ذلك الشاعر"[2].

3. الشاعر المرثي والسلطة

إنّ الشاعر الحقيقي هو الشاعر المخلص لمبادئه المنسجمة مع القيم الإنسانية، التي تمليها الفطرة السليمة، قبل أن تدعو إليها الأديان والقوانين، وهي مبادئ الحق والعدالة والمساواة والحرية والكرامة وغيرها. ولأنّ السلطات الحاكمة في كثير من دول العالم الثالث وغيره، كانت، وما زالت، قائمة على الاستئثار بالحُكم،

[1]. أحمد الدوسري: أمل دنقل شاعر على خط النار، نقلا عن مخطوط عايدة الشريف: مذكرات امرأة شاهدة على ربع قرن، ص75.
[2]. ياروسلاف ستيتكفتش: ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة فصول، العدد 4، سنة 1984م، ص82.

والنظام الشمولي، ورفض الديمقراطية، وامتهان الإنسان، وتكريس الطبقية، وغيرها من ممارسات القمع والاستبداد، فالمتوقّع من الشاعر الحقيقي ذي المبادئ أن يقف موقف المناهض لتلك السلطات، والرافض لممارساتها، والمعلن معارضته لها، في شعره ونثره ومواقفه. لذلك تكون العلاقة بين هذا الشاعر والسلطة دائمة التوتّر والتوجّس والريبة، وقد كلّفه أثمّانًا باهضة، تصل إلى التصفية الجسدية أحيانًا، كما جرى للوركا الشاعر الإسباني، وغيره، مرورًا بالسجن، والتعذيب، والامتهان، والتضييق في الرزق، مما يضطر كثيرين من الشعراء إلى الهجرة في أصقاع العالم، ناشدين حرية التعبير، وهاربين من سياط الإذلال، والأمثلة كثيرة جدًا.

حين يموت هذا الشاعر المناهض للسلطة، يلتفت الشعراء الراثون له إلى هذا الجانب المهم في حياته، الذي يعكس تاريخًا نضاليًا له، وثباتًا على المبدأ، وإخلاصًا للشعر، وكلّها مناقب كبرى، يجدر أن تُسجّل له في رثائه وتأبينه. والشاعر الراثي يجدها فرصة لتأكيد حال القمع التي عاناها الشاعر الراحل، ويعانيها هو ورفاقه الأحياء، فيستثمر الرثاء في مناهضة السلطة القمعية، ويتوارى وراء سيرة الشاعر الراحل، ليبثّ معاناته وقهره.

هذه الحيثية في مقاربة علاقة الشاعر المرثي بالسلطة ليست مقصورة على الرثاء الحداثي، فهي متوافرة في الرثاء الشّطري المعاصر، بسبب تاريخ طويل من الاستبداد والقمع عاشه إنسان العالم الثالث، بسلطاته المستأثرة، والمجانبة للديمقراطية والعدالة. لكن المقاربة الحداثية هي الأميز والأعمق مضمونًا وشكلًا.

ومن نصوص هذا الموضوع نصّ لعدنان الصايغ في رثاء علي الرمّاحي، حيث وصف الصايغ مرثيّه في المناص الذي وضعه تحت العنوان بأنه " الشاعر الشهيد"[1]، ذلك أن الرمّاحي اغتالته السلطة التي

---

[1]. عدنان الصايغ: الأعمال الشعرية (تأبّط منفى)، ص50.

كان يناهضها. ومع أنّ النص متأخر زمنيًا عن نصوص أخرى، هي التي أستشهد بها تحت هذا العنوان، فإنّي بدأت به، لأنه شاهد جليّ على الفكرة وإن يكن قصيرًا جدًا، وكثيف الدلالة. يقول الصايغ[1]:

في عصرِ الطغيانْ

كان الشعراءُ الخِصيانْ

– كالفئرانْ –

ينكمشونَ بجُحرِ السلطانْ

ويغنّونَ بأمجادِ جلالتِهِ

وبنعمتِهِ

وتظلُّ حروفُكَ

– في كلّ زمانٍ ومكانْ –

تمشي ....

وعلى كتفيْها الصلبانْ

وواضح أن النص نمط مختلف، يتمحور حول فكرة مناهضة المرثي للسلطة بشعره ومواقفه، وسط التفاف كثير من الشعراء الانتهازيين حول تلك السلطة، وتمجيدهم لها. انتهت المناهضة بقتل الشاعر. هذه هي الفكرة التي بثّها الصايغ في حفنة من الكلمات التي شكّلت سطور مرثيته وهي، على قصرها، ثريّة بفنّياتها وإيحاءاتها، ومتميّزة بعباراتها الكثيفة، التي تنفتح على فضاء واسع من الدلالات.

أول ما يطالعنا مفردة "الخصيان". فهي لفظة لها أبعاد تراثية، ترتبط بعصر العبودية، حين كان العبد سلعة يباع ويُشترى، ولا يملك من أمر نفسه شيئًا، وما له إلّا السمع والطاعة لوليّ نعمته، وسيّده. لقد قدّمت مفردة

---

1. عدنان الصايغ: الأعمال الشعرية (تأبّط منفى)، ص50.

"الخصيان" كل تلك الدلالات، وسكبتها على هؤلاء الشعراء الخاضعين للسلطة، كأنهم عبيد لا يعرفون إلا السمع والطاعة. وهم، كذلك، لا ينتجون فكرا حرًّا أصيلًا، فهم خصيان عقيمو الفكر الحرّ، والإرادة والسيادة. لم يكتفِ الصايغ بأن صفع شعراء السلطة بهذا الوصف الدقيق والمهين جدا، إنّما شبّههم بالفئران، توطئة لتقديم صورة تالية، هي أنهم "ينكمشون بجحر السلطان"، فهم ضئيلون، أو تضاءلوا بأن اختاروا لأنفسهم هذه الحال المُذلّة، فلا بدّ لمن يريد الدخول إلى جحر السلطان أن يكون فأرًا. و"جحر السلطان" استعارة تتضمن تشبيه السلطان بقارض من القوارض، أو مفترس من الضواري التي تتخذ لها جحورًا تتصيّد فيها الفرائس. ووظيفة هؤلاء الشعراء أنهم "يغنّون بأمجاد جلالته وبنعمته"، فهو نفاق سياسي مكشوف، للوصول إلى منصب ما، وطمع ولهاث وراء هدايا السلطان وعطاياه الثمينة.

وسط هذا الانكباب المخزي على موائد السلطة الظالمة، والتخلّي عن كل المبادئ المحقة للظفر ببعض حطام الدنيا الزائل، تتوهّج "حروف" المرثي، أي شعره الثوري المناهض للظلم، "في كل زمان ومكان"، دلالة على سعة أثر هذا الشاعر الفدائي، وتمدّد نموذجه المناهض للظالمين عبر الزمان والمكان؛ وفي هذا تكريس لفكرة الخلود التي مرّت في عنوان سابق. لكنّ الصورة المدهشة، تلك التي ختم بها الصايغ مرثيته القصيرة فقال "تمشي وعلى كتفيها الصلبان"، إذ استحضر قصة المسيح ومظلوميته ومعاناته، بحسب المعتقد المسيحي، وأثره الكبير في الأجيال من بعده. فكل حرف من حروف الشاعر، أي كل قصيدة، كأنها مسيح يحمل صليبًا، أي هي فدائية ناهضت الظلم، وضحّت، لتكون صرخة، وقدوة لكل الأجيال القادمة التوّاقة إلى الحرية. لقد أحدث الصايغ تماهيًا تامًّا بين الشاعر المقتول وشعره، إذ أراد بالحروف التي تحمل الصلبان الشاعر نفسه، وأراد بالشاعر المشار إليه بكاف الخطاب "حروفك" حضورَه الشعري المؤثّر في المجتمع، الذي جعل السلطة تقتله به.

النصّ الآخر الذي يلامس حال التنافر بين الشاعر والسلطة، هو "مراثي لوركا" لعبد الوهاب البياتي، الذي يركّز على حيثية قتل السلطة المستبدة للشاعر، ويرسم أجواءً مأساوية جدًا يربطها بمفردات من التراث الشعبي الإسباني، كالثور والقطيفة. ويفرد من المرثية سطورًا لوصف بشاعة السلطة في تعاطيها الدموي مع الشاعر المظلوم. يقول(1):

غرناطة البراءةْ

تمعنُ في إلقاء ما تحملُ من ريحٍ ومن نجومْ

تنامُ تحت نُتفِ الثلجِ على القرميدْ

تشيرُ في خوفٍ إلى كثبانِها السوداءْ

فمِن هناك الأخوة الأعداءْ

جاؤوا على ظهر خيولِ الموتْ

وأغرقوا بالدمِ هذا البيتْ

ثورٌ من الحرير والقطيفة السوداءْ

يخورُ في الساحةِ والفارسُ لا يراهْ

قرناه في الهواءْ

يطاردان نجمةَ المساءْ

ويطعنان الفارسَ المسحورْ

ها هو بسيفِه المكسورْ

مضرّجٌ بدمهِ في النورْ.

---

[1]. عبد الوهاب البياتي: الأعمال الشعرية (الموت في الحياة)، ص143- 144.

مهّد البيّاتي لمشهد اغتيال الشاعر بلوحة حزينة مأساوية، رسمها بمفردات "الريح، الخوف، الكثبان السوداء، خيول الموت"، وسط جو بارد أوحت به عبارة "نتف الثلج"، متساوق مع قتل الشاعر بدم بارد من "الأخوة الأعداء". فرجال السلطة هؤلاء هم إسبانيون من بني جلدة الشاعر القتيل، وهم إخوته في القومية، لكنهم أعداؤه في ظلمهم وانخراطهم في خدمة السلطة المستبدة.

ثمّ يرسم البيّاتي لوحة الشاعر القتيل، وهو مضرّج بدمه، فيوظّف مفردات من الثقافة الشعبية الإسبانية: "ثور من الحرير والقطيفة السوداء"، ويستحضر لوحة قتل الثور المعهودة في تلك الثقافة، ويوظّفها فيصوّر لوركا فارسًا يقاتل ثور السلطة الهائج، وينال منه بطعنة تسقطه لكنها لا تقتله. والمقصود شعر لوركا الثوري ومواقفه التي كانت تقض مضاجع السلطة الظالمة. ثمّ إن ثور السلطة الذي كان ما زال فيه رمق، يمدّ قرنيه "ويطعنان الفارس المسحور" فإذا به "مضرّج بدمه في النور".

إنّ هذا لمزجٌ مدهش بين قصة مقتل لوركا، وعناصر من الثقافة الشعبية الإسبانية، هدف البيّاتي منها إلى أن يعمّق المأساة، ويربط بين الشاعر وثقافة وطنه الذي مات من أجله. ثمّ يفضي من مأساة لوركا على يد سلطة بلده إلى قضيته الشخصية هو، وعلاقته المتوترة مع سلطة بلده، لكنه يعبر عنها بأسلوب رمزي عميق، يحتاج تأمّلًا طويلًا لتأويلٍ ينسجم مع السياق نفسه. يقول البيّاتي:

قاتلَ حتّى الموتْ

من شارعٍ لشارعْ

أدركه الأوغادْ

وزرعوا في جسمه الخناجرْ

وقطعوا الخيطَ الذي يهتزُّ في السماءْ

طيارةُ الطفولةِ الخضراءْ

تسقطُ في خنادقِ الأعداءْ

غرناطةُ اليتيمةْ

يبيعُها النخّاسْ

مَن يشتري عائشةً، من يشتري العنقاءْ؟

أميرةٌ من بابلٍ أسيرةْ

أقراطُها من ذهبِ المدينةِ المسحورةْ

مَن يشتري الأميرةْ؟

فهذا المقطع الأخير من المرثية، يكشف القناع الذي عمد إليه البيّاتي، الذي توارى خلف لوركا ومأساته، ليظهر في النهاية أن البياتي مسكونٌ بمأساة وطنه، ومأساته الشخصية هو بعلاقته المتوترة جدًا مع سلطة بلده العراق، وغربته في المنفى بعيدًا هروبًا بمبادئه وكرامته. فالقناع الفنّي أسلوب أراد البيّاتي أن يوفّق فيه بين ما يموت وما لا يموت، بين الحاضر وتجاوز الحاضر، وهو أسلوب أتاح له أن يبتعد عن الغنائية والرومانسية التي وقع في فخّها أكثر الشعر العربي(1).

وما إنْ طفت مفردات "عائشة، العنقاء، بابل، أميرة، أقراط" على سطح القصيدة في نهايتها، أُزيل القناع الذي توارى خلفه البيّاتي، أو أُزيح قليلًا، ليتبدّى الهمّ المكنون في نفس الشاعر، الذي كان يبثّه من خلال استرساله بتصوير مأساة لوركا، التي كان الشاعر، أيضًا، شديد التفاعل معها.

[1]. عبد العزيز شرف: الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهّاب البيّاتي، ص52-53.

أمّا فنيًّا، فثمّة ألفاظ في هذا المقطع تبوح بمدى الحنق والكره الذي يحمله البياتي للسلطة الظالمة، من مثل: "الأوغاد، الأعداء، النخّاس". وتتبدّى، في نطاق الصورة، بعض الصور التي عمّقت معنى قمع السلطات الشديد ولا إنسانيتها، وعدائها للبراءة، مثل: "وزرعوا في جسمه الخناجر"، فهي صورة مترعة بدلالات القسوة، فضلًا عن أنّ الفعل "زرعوا" ينطوي على دلالة الخصب والعطاء، إشارة إلى الأثر الإيجابي الذي سوف يحدثه مقتل هذا الشاعر الرمز في قومه مع تعاقب أجيالهم.

أمّا صورة: "وقطعوا الخيط الذي يهتز في السماء طيارة الطفولة الخضراء تسقط في خنادق الأعداء"، فهي صورة ممتدة، ومركبة من متعدد، ودلالتها واضحة في عداء هؤلاء القساة للبراءة والأمل والسلام. فطيارة الطفولة الخضراء، تحمل كل هذه الدلالات مجتمعة. وهذه الطيارة سقطت في خندق الأعداء، أي صارت تتحكم بها السلطة، تخنقها وتصادرها. لذلك صارت غرناطة يتيمة، بمقتل رمز من رموزها، مناضل مقاوم، وأمست "يبيعها النخّاس"، ويهيمن عليها، ويصادر حقوقها. هنا يزيح البياتي القناع، حين يقول: "من يشتري عائشة، من يشتري العنقاء؟ أميرة من بابل أسيرة"، كأنه يسحب لوحة كان يسترسل بها، ويعرض لوحة جديدة، ليقول إني منذ البداية كنت أقصد هذه لا تلك. هذا هو أسلوب القناع، الذي يتوارى خلفه الشاعر ليبث قضيته الخاصة مختفيًا وراء قضية أخرى تاريخية، أو مرتبطة بشخصية ما. وفي غير نصّ للبياتي قُدّمت الأندلس على أنها وطن المنفى، وكانت في قصائد غير شاعر عربي معادلًا شعريًا لفكرة الوطن في المنفى، تُستدعى لصلتها التاريخية الوثيقة بالثقافة العربية على أنها تمثّل مرحلة إبداع حضاري عربي، قد لا يتكرّر(1).

---

1. اعتدال عثمان: إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، 1988م، ص15، 68.

وأمّا "عائشة" فرمز يتكرّر كثيرًا في شعر البياتي، وهو" الرمز الأكثر تعقيدًا والأشد صعوبة بين رموز البياتي"[1] والمنفتح على دلالات متعددة. فالقصيدة هي السبب وراء مآسي هؤلاء الشعراء، وغربتهم، وقمعهم، ونفورهم من السلطة المستبدة، والمقصود القصيدة المناهضة النابضة بقيم الحرية والعدالة والحق، لا القصيدة المنخرطة في سياط القمع. القصيدة هي "أميرة من بابل أسيرة "، أي مقموعة، ملاحقة، مُصادرة، و"أقراطُها من ذهب المدينة المسحورة"، أي فنيّاتها وصورها وأساليبها كلها من عالم الإبداع السحري المدهش، وربما قصد هنا الحداثة وسفرها في الفضاء الخيالي الفلسفي الماورائي السحيق.

نصّ مختلف، هذه المرة، مختلف من حيث أنه يتمحور حول علاقة الشاعر الراثي مع السلطة، قبل الشاعر المرثي، لكن في أجواء ذكرى الأخير. فلحيدر محمود مرثية في مصطفى وهبي التل "عرار"، في مئويته، عنوانها "محاولة اعتذار لعرار"، فعلاقة عرار مع السلطة علاقة يصعب وصفها بدقّة، لكن يمكن القول إنها كانت علاقة المحبّ المعاتب، أو علاقة الصديق الناقد، لأنّه لم يجامل السلطة إن أخطأت، وكان ثابتًا على جملة من المبادئ الوطنية لا يغيّرها، رضيت السلطة عنه أم غضبت، قرّبته أم أبعدته. يرى ناصر الدين الأسد أن عرارًا "لم يكن معارضًا للأمير قط، ولم يكن مؤيدًا للحكومة قط ... فالأمير كان هو الذي يعينه دائمًا، في المناصب التي تولاها على غير رضى كامل من الحكومة"[2]. ثمّة من يوافق الأسد، لكن يرى آخرون أن عرارًا عُرف بمعارضته الشديدة لمختلف المواقف[3]. لكن المؤكّد من خلال شعر الرجل، أنه لم يكن على وئام مع السلطة، وإنْ أبقى على صلة شخصية، وحال من الود، مع الأمير عبدالله، ربما بسبب شاعرية الأمير، واهتمامه الأدبي.

1. انظر: خليل رزق: شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف، بيروت، 1995م، ص120 ومابعدها.

2. ناصر الدين الأسد: الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتّى سنة 1950م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م، ص284-285.

3. للاطلاع على هذه الآراء حول علاقة عرار بالسلطة يُنظر عبدالقادر الرباعي: عرار، الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، 2002م، ص37 – 39.

عرض حيدر محمود علاقته هو مع السلطة في ظلّ هذا التراث العراري، وجعل من القصيدة في ذكراه محاولة للاعتذار إليه، إذ هو لم يستطع أن يثبت على نهجه الراسخ في علاقته مع السلطة، أي أن يكون دائمًا المحب المعاتب لها، فأحيانا قد لا تحتمل السلطة مجرد العتب، ولأنه محب فهو لا يستطيع مناهضتها بطريقة ثورية، ولا يريد ذلك، فيضطر أن يجاريها مانحًا حبّه وولاءه، مُخفيًا عتابه، إلى أن يتسع صدرها في يوم ما، لتسمع عتاب المحبين. يقول حيدر محمود[1]:

سأكتبُ عن عالَمٍ،

لا يُحاسَبُ فيه على نبضِهِ

القلبُ،

أو تُسألُ الروحُ:

أين تروحُ .. إذا طلعتْ،

وإذا نزلتْ ..

لا يصادرها "فرَمانْ"

وأعرف أنّ "عرارًا"

سيغضبُ،

حين يرى أنّني أتهرّبُ

من أن أسمّيَ "الأمورَ"،

بأسمائِها ..

وسيضربُ كفًّا بكفٍّ،

1. حيدر محمود: الأعمال الشعرية (النار التي لاتشبه النار)، ص391.

ويعْجَبُ:

– كيف انتهى الشعراءُ

إلى الاقتناعِ بربطِ

"حزامِ الأمان" !!

– لأنّ الحكومةَ مقتنعةٌ

وهي تعرفُ مصلحةَ الشعبِ،

أكثرَ منه ..

وأكثرَ حتّى من "البرلمانْ" !

ولكنّه – أقصدُ الشِّعرَ –

منفلتٌ، دائمًا

وطويلُ اللسانْ.

هذه، إذًا، حال شاعر عاتبٍ على سلطة بلده، التي تستأثر باتخاذ القرارت أحيانًا، لأنّها تخاف على شعبها، وهي تعرف مصلحته أكثر منه، ومن ممثّليه النواب. لكن هذا الشاعر لا يواجه السلطة بهذا العتاب، ولا يترجمه إلى مواقف مناهضة، لأنه محبّ، ويقرّ لها بالولاء، ويعترف لها بكثير من الإيجابيات. والشاعر الراثي يعرف أن مثله الأعلى في شجاعة الكلمة والموقف، هو المرثي عرار، الذي سيغضب – في قبره – من هذه الحال التي وصل إليها شعراء وطنه، وهو إيثارهم للسلامة، وعدم الحرج، بدلًا من رفع الصوت في وجه السلطة بالعتاب والنقد.

أبرز ما يلفت الانتباه في هذا المقطع، وفي القصيدة كلها، المباشرة؛ سمة شعر حيدر محمود. فهو في معظم قصائده مباشر، لكن ليست المباشرة السطحية الناجمة عن ضعف في الثقافة والقدرة على النسج

الشعري، بل الناتجة عن قناعة الشاعر بضرورة توثيق الاتصال بينه وبين مجتمعه، لأداء رسالته الأدبية على أحسن وجه[1]. ويلحظ في المقطع، وفي القصيدة كذلك، بساطة الألفاظ، والتراكيب، التي تقترب من اللغة الدارجة اليومية. وهي سمة أخرى لشعر الرجل، لكن مهما اقتربت لغته الشعرية من النثر فإنها لا تفقد روح الشعر المتألقة، فهو يعرف معرفة عميقة الخيط الرفيع الذي يفصل بين الشعر والنثر، فلا يتعدّاه[2]. فمن الألفاظ القريبة من لغة الحياة اليومية، مثلًا: "إذا طلعت وإذا نزلت"، و"فرمان"، و"سيضرب كفًّا بكفّ"، و"حزام الأمان"، و"أكثر حتّى من البرلمان"، و"طويل اللسان". إنّ شيوع هذه التراكيب والألفاظ جعل القصيدة تسترسل بعفوية طاغية، لكنها واعية ومدروسة؛ فعلى الرغم من بساطتها، فهي منتقاة بعناية وقصد، والأسلوب من السهل الممتنع.

ربما عمد الشاعر إلى هذه اللغة البسيطة العفوية، فضلًا عن أنّها غالبة على شعره، لأنّه في حضرة عرار المعروف بلغته البسيطة القريبة من اللغة الدارجة، لكن المدروسة[3]. فلم يُرد أن يسبك لغته سبكًا نخبويًا، ليناسب المقالُ المقام. هذه المعاني تحتاج إلى أن تُقدَّم بعفوية صادقة، وبساطة، واقتراب من الحال الشعبية، ونبض الشارع، حتّى يعوّض الشاعر عن بعض تقصيره في أبناء شعبه، فهو إن لم يقم بواجب العتاب للسلطة في موقف ما، يقترب منهم – في الأقل – ببساطة اللغة، والعفوية الصادقة.

1. محمد المجالي: الشاعران حيدر محمود ونزار قباني، دراسات نقدية، أمانة عمّان الكبرى، الأردن، 2007م، ص15.
2. المرجع نفسه.
3. مصطفى وهبي التل: عشيات وادي اليابس، مقدمة المحقق، ص60-61.

ويبرز، على صعيد الألفاظ، كذلك استعمال الشاعر لألفاظ الحضارة، نحو "البرلمان"، و "حزام الأمان". فحيدر محمود "له قاموس عصري شمل كثيرًا من المفردات الحضارية المتأنقة، التي جعلته بحق رائدًا من رواد التجديد في اللغة الشعرية القريبة من أسماع الناس"(1).

يسوّغ حيدر محمود انكفاءه عن عتاب السلطة، ويرى أن غيره من الشعراء، وكلّ فرد في وطنه، عنده التسويغ نفسه، فيجب ألّا "يتشاطر" أحد على الآخر. يقول:

وسوفَ يقولون:

إنّي تخلّيتُ عن صاحبي \ الشِّعرِ،

"كُرمى لعين" الوظيفةِ،

يعنونَ:

أنّي لها تابع ..

وفي واقعِ الأمر،

نحن جميعًا .. لها تابعونْ

وفي "جيبها" كلّنا قابعونْ

ومهما ابتعدنا عن "النّص"

أقصدُ:

مهما ابتعدنا عن "الجيبِ"

لا بُدَّ أنّا إليه،

برغم شطارتنا: راجعونْ

---

1. محمد المجالي: الشاعران حيدر محمود ونزار قباني، دراسات نقدية، ص26.

هذا ما يجعل الشعراء يقتنعون بربط "حزام الأمان"، هي "لقمة العيش" في بلد قليل الموارد، ضئيل فرص العمل، والوظيفة فيه يصعب التفريط بها، لا سيّما إذا كانت العلاقة بين الشاعر والسلطة هي محض عتاب، والعتاب يكون على قدر المحبة، كما يُقال. فالشاعر إن لم يتسع صدر السلطة لعتابه القاسي أو الليّن، يربأ بنفسه عن أن يعطي الحبيب ذريعة إيذاء حبيبه، فيؤثر السكوت والسلامة، والارتزاق من وظيفة قلّما يلوح مثلها في الأفق.

تظهر، على المستوى الفني، بساطة الألفاظ واللجوء إلى المفردات العامية، مثل "شطارتنا"، التي تعجز أية لفظة فصيحة جزلة، أن تؤدي المعنى الدقيق الذي أراده الشاعر منها. وللتكرار، أيضًا، فوائد ودلالات، وهو يوحي بسيطرة العنصر المكرر على فكر الشاعر وشعوره، وإلحاحه عليه[1]. فتكرار "ومهما ابتعدنا عن .."، كانت له وظيفة التوطئة لملاحظة العلاقة بين "النصّ"، و"الجيب"، فالابتعاد عن "النصّ"، أي عن المسموح به من الرقابة سيكون ابتعادًا عن "الجيب"، أي عن الرزق، وبعبارة أكثر تحديدًا، أي "قطع الرزق". ويُلاحظ، كذلك، تكرار المعنى لا اللفظ، في: "جميعنا، كلّنا"، للدلالة على أن إيثار السلامة والرزق ظاهرة تعمّ جميع الناس في مجتمعنا، وإن "تشاطر" بعضهم أحيانًا، وخرجوا عن "النصّ" ، فلا بدّ أن تؤلمهم جيوبهم، ويرجعوا عن "غيّهم"!

ومن الصور المعبّرة عن الارتهان للوظيفة، والانقياد لضرورتها، قول الشاعر: "وفي جيبها كلّنا قابعون"، فهي استعارة، شبّه فيها الوظيفة بإنسان ثريّ له جيب كبيرة، ثمّ شبّه أبناء المجتمع المضطرين للقمة العيش بأنهم قابعون في تلك الجيب، مرتهنون لها، لا يغادرونها، لأنّ خارجها الفقر والحرمان وضنك العيش.

---

[1]. محمد المجالي: الشاعران حيدر محمود ونزار قباني، دراسات نقدية، ص26.

وحيدر محمود كان موفّقًا في اختيار قافية النون لهذا المقطع، فقد أتاحت له أن يستخدم جمع المذكر السالم ثلاث مرات "تابعون، قابعون، راجعون"، وكان في حاجة إليه؛ لتأكيد أن ظاهرة إيثار السلامة والسكوت هي ظاهرة جمعية، لا فردية، في مجتمعه.

ولمّا أحسّ أنه انهمك بالهمّ الشخصي عن سلفه المرثي، وأن ذلك مما يخدش الرثاء، ويثير أسئلة، من مثل: أين صاحب الذكرى في هذه الذكرى؟ أو: أين المرثيّ في هذا الرثاء؟ ارتأى أن يعوّض مرثيّه عن عدم الاحتفاء به في ذكراه احتفاء مباشرًا، كالمعتاد، كمًّا ونوعًا، بأن أنهى القصيدة بمشهد فيه الكثير من التقدير، بل التقديس للمرثي، والكشف عن علاقة الراثي بالمرثي، كأنها علاقة الولد بالوالد الرؤوف الشفيق. يقول:

تعبتُ من العزفِ منفردًا

ومن الرقصِ في عتمةِ الليلِ

وحدي ..

كما يرقصُ البهلوان ..

تعبتُ،

تعبتُ،

تعبتُ،

وقد آنَ يا سيّدي، وحبيبي

الأوانْ

لتمنحني في ثراكَ المباركِ

فيه، وليس عليه ..

ولو .. لحظةً من أمانْ !!

فهو يلوذ بقبر عرار السيّد والحبيب، السيّد في الشعر والحبيب في النهج، ليحظى بلحظة أمان من أحوال القلق والأرق والتوتر التي يعيشها، لأنه "يعزف منفردًا"، و"يرقص وحيدًا"، أي أنّه يعاني من الإحساس بالغربة، غربة الشاعر الذي لا يُستمع إلى رؤاه وعتابه ونصائحه، بل يُراد له أن يكون ظلًّا. فهو متعب من هذه الحال، ويروم بعض الراحة عند قبر عرار، الذي آثر الصراحة على السلامة، وإعلان العتاب على الوظيفة، ولم يرض أن يقبع في الجيب الكبيرة، بل ظلّ "شاطرًا"، ومات "شاطرًا".

في هذا المقطع الأخير كثير من التجليات الفنية التي جعلت القصيدة موفقة الاختتام، وأكتفي بالتركيز على تكرار "تعبت" أربع مرات، ثلاث منها متتالية، تدلّ على حال القلق والضيق التي تهيمن على الشاعر لإحساسه العميق بالغربة، غربة الفنان في مجتمع لا يقدّر وظيفته وأهميته. وطّأ هذا التكرار لسطريّ الختام في المرثية، لالتماس الراحة من الملاذ النفسي والإبداعي، وهو المرثي عرار، ممثّلًا بثراه المبارك فيه لا عليه، أي البركة بمن هو داخل القبر، لا خارجه. وهي عبارة تبوح بكثير من عتب حيدر محمود على المجتمع عمومًا، ومؤاخذته، ربما لتنكّره لشعرائه ومبدعيه، وعدم معاضدتهم ليكونوا صوتًا قويًّا له.

4. المرثي والراثي: غربة عن المجتمع

لا ريب أن إحساس الشاعر بالغربة وسط مجتمعه ظاهرة تكاد تعمّ كل الشعراء الحقيقيين، أصحاب الرؤى، وذوي القضايا الفكرية والسياسية والإنسانية؛ لأنّ الشاعر منهم " يبقى غريبًا عن الواقع الذي يريد تغييره .. وهو مولع باعتزال الناس، مع أنه يحمل عبئهم"(1). فمثل أولئك الشعراء لا بدّ أن يشعروا بالنفور من مجتمع غارق بالماديات، ومنهمك بتوافه الأمور، وغافل عن كبريات الأحداث وعواقبها، ونابذٌ للإبداع

1. أحمد محمود جواد مغنيّة: الغربة في شعر محمود درويش (1972 -1982م)، دار الفارابي، بيروت، 2004م، ص18- 19.

والمبدعين، ومتنكّر لأهل الأدب عمومًا، ومسفّه ومسخّفٌ لاهتماماتهم ونتاجاتهم، وباخس حقّهم بأشدّ ما يكون البخس. كلّ تلك مثالب متحققة – للأسف – في مجتمعاتنا العربية الغارقة في قشور الحضارة، المستهلكة لأسوأ ما تفرزه (التكنولوجيا) من مُلهيات ومسلّيات تنأى بالمجتمع العربي عن كلّ ما له قيمة. والوطن الحق، كما يقول (ستاندال)، هو "الذي تلتقي فيه بكثير ممّن يشبهونك"[1].

يتباين الإحساس بالغربة المجتمعية عند الشعراء بحسب طبائعهم، وظروف معيشتهم؛ فجلّهم يكنّ هذا الإحساس في دخيلة نفسه، ويبوح به في شعره تصريحًا أو تلميحًا. وبعضهم يترجم ذلك لا في شعره حسب، إنّما في مواقفه، التي قد تكون متطرفة جدًا أحيانًا، كالانتحار، كما فعل خليل حاوي، وقبله تيسير السبول. وربما ترجم الشاعر الغربة النفسية في مجتمعه إلى غربة جسدية حقيقية، فيشدّ الرحال إلى إحدى أصقاع الأرض ناشدًا الحرية، والابتعاد عن مجتمع موبوء بالظلم والقسوة والضحالة.

فالشاعر المحلّق في أثير الروح، المنهمك بالرؤى والمثاليات والبحث عن الفضائل المجرّدة، هو على طرفي نقيض: مع سلطة مستبدة، قائمة على الاستئثار، وكتم أصوات الحق والعدالة، تخشى الشاعر الحقيقي، الذي هو صوت المظلومين والمسحوقين؛ ومع مجتمع غافل عن قيمه وصانعي جماله وعمّا يُراد به، وغارق في قشور الحياة نائيًا بنفسه عن جوهرها. هذا النفور بين الشاعر ومجتمعه ليس خاصّا بالشاعر الحداثي؟ إنّما وُجد منذ وُجد الشعراء، كالنفور المشهور بين الشنفرى وقومه، وبين الصعاليك عمومًا وأقوامهم، إذ كان نفورًا نفسيًا وجسديًا، غادروا لأجله مرابعهم، وصاروا أغربة العرب بحق. وكان من الشعراء القدامى من يشعر بالغربة وهو في وسط الناس، إضافة إلى التعالي عليهم، كالمتنبي في قوله:

[1]. نقلًا عن محمد غنيمي هلال: الرومنتيكية، دار العودة، بيروت، ط6، 1981، ص88.

وما أنا منهمُ بالعيشِ فيهم ولكنْ معدنُ الذهبِ الرغامُ

والتفت بعض الشعراء في الرثاء الشطري المعاصر إلى الغربة النفسية التي كانت سمة بعضهم بيد أنّني رأيت أن أتناولها في إطار الرثاء الحداثي، لأنّ المقاربة الحداثية هي الأميز نوعًا وكمًّا، وأعمق وأشيع. ففي الوقت الذي حقّقت الحداثة لهم الحرية الإبداعية، والاستقلالية الفكرية، وضعوا الحواجز، ووسّعوا الهوّة بينهم وبين غالبية الناس الذين لم يستطيعوا مجاراتهم في حداثتهم التي تتطلب معرفة ووعيًا استثنائيًا أي جمهورًا نخبويًا، وهذا لم يتسنّ لمعظم الناس في مجتمعاتنا العربية الرازحة تحت نير الجهل والعوز والاضطرابات السياسية. ممّا عمّق الإحساس بالغربة في نفس الحداثي تجاه مجتمعه الذي لا يسايره في حداثته، وتحليقه الفلسفي والخيالي.

فأمل دنقل في مرثيته الوحيدة في محمود حسن إسماعيل، الذي أُعجب به طوال حياته[1]، يطوف حول موضوعة الغربة النفسية عنده. ويُقال إنّ هذه المرثية هي آخر ما نظم دنقل، يروي أحد أصدقائه الشعراء: "كنت بجوار سريره وكان قد تغيّر تمامًا وتسلل الشلل إلى نصفه السفلي، ويجاهد أن يكمل مرثيته في الشاعر الكبير محمود حسن إسماعيل، وهي آخر ما كتب، ودنوت بوجهي منه، وسألته كيف حالك يا أمل .. أجاب: ذهب الذين أحبهم وبقيت مثل السيف فردا. ولا أظنّ أنه قال شعرًا بعد ذلك؛ لأنه فارق الحياة بعد ساعات قليلة"[2]. ولا شك أن معرفة هذا الظرف الخاص جدًا الذي كُتبت فيه المرثية، يدعو إلى أن نتحسس أكثر الأجواء النفسية التي كانت تخيّم على دنقل وقت كتابتها، ويجعل فهمنا لها مختلفًا، ويحتم أن تكون أية مقاربة

---

1. ينقل هذه المعلومة كتاب: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، لأحمد الدوسري، عن جابر عصفور، ضمن مقابلة إذاعية حول صديقه دنقل. ص55.
2. أحمد إسماعيل: كيف كتب أمل دنقل قصائده، أدب ونقد، العدد 1، يناير 1984م، ص14. نقلًا عن كتاب: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، لأحمد الدوسري، ص60-61.

نقدية لها مختلفة أيضًا. بيد أنّني أتناولها من حيث علاقة الشاعر بالمجتمع، القائمة على الشعور بالغربة، وفقًا لمطلب البحث.

يسوق دنقل كثيرًا من المفردات، والصور، التي ترسم ملامح هذه الغربة، وتظهر عمقها، وحضورها القوي في نفسه وفي نفس المرثي، الذي يرثيه، لأنه امتداد له في غربته النفسية. يقول[1]:

واحدٌ من جنودِكَ يا سيّدي.

قطعوا يوم مؤتةَ منّي اليدينْ

فاحتضنتُ لواءَك بالمرفقينْ

واحتسبتُ لوجهِكَ مستَشهَدي!

واحدٌ من جنودك – يا أيّها الشعرُ –

هل يصلُ الصوتُ ؟

(والريحُ مشدودةٌ بالمسامير!)

هل يصل الصوتُ؟

(والعصافيرُ مرصودةٌ بالنواطير!)

هل يصل الصوتُ؟

أم يصل الموتُ؟

قل لي، فإنّي أناديكَ

فدنقل يستهل قصيدته بتقديم نفسه على أنه امتداد للشاعر المرثي، وفي جبهته: "واحد من جنودك يا سيّدي". لكنّ ما طبيعة هذا الامتداد وهذا الاصطفاف؟ ليس هو المتابعة بالاتجاه الشعري، لأنّ اتجاهيهما متباينان،

[1]. أمل دنقل: الأعمال الشعرية (أوراق الغرفة 8)، ص481.

أسلوبًا وشكلًا، فإسماعيل شاعر شطريّ رومانسي، ودنقل حداثي من شعراء التفعيلة. فلماذا يكون الثاني أحد جنود الأول إذًا؟ إنّها الغربة النفسية، الإحساس الذي هيمن على نفسية أمل دنقل، للمغايرة الفكرية والرؤيوية بينه وبين مجتمعه، فأراد أن يجلوه في رثائه لمحمود حسن إسماعيل، وقد اختاره تحديدًا للرثاء، لما بينهما من طغيان هذا الإحساس على نفسيهما، وهو سرّ إعجاب دنقل بإسماعيل.

على هذا الأساس رسم دنقل لوحة التواؤم بينه وبين مرثيّه. فشكا إليه وأكّد ولاءه: "قطعوا يوم مؤتة مني اليدين فاحتضنت لواءك بالمرفقينْ واحتسبت لوجهك مستشهدي"، فهو المجتمع الذي جرّد الشاعر من مصدر قوته، بتجاهله لقيمته الإبداعية، وقدرته الاستشرافية، بل إن هذا المجتمع الممعن في خنق المبدعين والشعراء، الذين لا تكاد أصواتهم تصل: "هل يصل الصوت؟ والريح مشدودة بالمسامير! .. أم يصل الموت؟"، ويبدو أن الصوت لا يصل فعلًا، فالراثي ينادي والمرثي لا يجيب، لأنه لا يسمع: " هل يصل الصوت؟ .. قل لي فإني أناديك".

استحضر دنقل، من الناحية الفنية، مشهدًا تراثيًا دينيًا، هو قطع يديّ جعفر الطيّار في غزوة مؤتة، ووظّفه توظيفًا عميقًا. فاستحضار التراث في شعر دنقل ظاهرة أسلوبية لافتة، بل هي الأبرز؛ فهو يقف من التراث موقفًا تقدميًا حداثيًا لا رجعيًا باليًا. ويضطلع التراث في شعره بوظيفة فنية وجمالية، وتحريضية تؤسس للرفض والمقاومة عبر التنبيه على مكامن الخطر[1]. فهو بيّن أنه والمرثي في جبهة واحدة، قبالة عدو مشترك قطع يديه\ تأثيره، لكنّه لم يستسلم، بل استمر في الإبداع والاستشراف ولاءً للشعر والفنّ والجمال، ورمز إلى هذه المعاني بالمرثي نفسه: "احتسبت لوجهك مستشهدي". ثمّ أكّد الولاء والاصطفاف، حين كرّر "واحد من جنودك". وأكّد الممارسة القمعية الخانقة من المجتمع عمومًا حين كرّر السؤال: "هل يصل

---

[1]. فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2003م، ص221.

الصوت؟" ثلاث مرات. والتكرار ظاهرة لافتة في عموم شعر دنقل، وأحد الأضواء اللاشعورية التي تكشف عن أعماق الشاعر، وشيوعه يشي بكثرة الهموم التي كان يلحّ عليها[1].

وعمّق معنى القمع في هذه الصورة الاستعارية: "الريح مشدودة بالمسامير"، فهو تشبيه يقوم على التشخيص، إذ جعل الريح كأنها ذات جسم مرئي محسوس شُدّ بالمسامير كما يُشدّ القماش، مثلًا، والدلالة هي منع إيصال الصوت، وخنق الكلمة، والإبداع، بالتجاهل والازدراء، وتنكّر المجتمع. وصورة مثل هذه تعزّز الفكرة القائلة إن الاستعارة، لا سيّما المكنية منها، تؤدّي دورًا بارزًا في شعر دنقل، وتشكّل سمة أسلوبية لافتة فيه[2].

و يجلّي دنقل الذي "كان شعره مشروع محاورة وتفاعل وتجاوز للظرف الموضوعي، أو الواقع الراهن، ومحاولة للوصول إلى واقع الممكن"[3]، ملامح هذه الغربة وبعض أسبابها، بأسلوب حداثي، عميق الصور وجديدها، ومفعم بالألم والأسى والحيرة. يقول:

من زمن الشعراء – الأناشيد

للشعراء – السجاجيدِ

من زمن الشعراءِ – الصعاليكِ

للشعراء – المماليكِ

أرسمُ دائرةً بالطباشير

لا أتجاوزُها!

---

1. فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية: ص111- 112.
2. المرجع نفسه، ص149.
3. اعتدال عثمّان: إضاءة النص، ص172.

كيف لي؟ وأنا أتمزّق ما بين رخّينِ!

والقدمان معلّقتان بفخينِ!

أعياني الكرُّ والفرُّ

واجتازني الخيرُ والشرُّ

أيسِرْ. أيسرتُ، حتّى تعسّرتُ، حتّى تعثّرتْ.

أيمِنْ. تيمّنتُ، حتّى تيممتُ، حتّى تيتمتْ.

أين المفرُّ؟ وأين المقرّ؟

للخفافيشِ أسماؤها التي تتسمّى بها!

فلمن تتسمّى إذا انتسبَ النورُ!

والنورُ لا ينتمي الآن للشمسِ

فالشمسُ هالاتُها تتحلّقُ فوقَ العقالاتِ.

إنّها غربة الإبداع وسط الدخلاء على الإبداع والشعر وسط "الشعراء السجاجيد"، و"الشعراء المماليك"، وغربة ضيّقة جدًا، بحجم "دائرة .. لا يتجاوزها"، يرسمها الشاعر لنفسه "بالطباشير". غربة التمزّق، والقيود، فهو "يتمزّق بين رخين والقدمان معلقتان بفخين"، وغربة الكدّ والعناء، ومحاولة الإفلات والخلاص: "أعياني الكرّ والفرّ واجتازني الخير والشر". وهي، فوق ذلك كله، غربة الاضطرار للمداراة والمسايرة: "أيسر تيسرت"، والنتيجة: "تعسرت وتعثرت"، وأخيرًا: "أين المفرّ؟ أين المقرّ؟".

ويحدّد فئة من الناس هم، عادة، وراء غربة الشعراء والمفكرين في مجتمعاتهم، هؤلاء هم "الخفافيش"، الذي لا يخرجون إلا في الظلام لأنهم صانعوه، ويفسدون على أهل النهار نهارهم، وينسفون قيم المجتمع لمصالحهم، ويضيّقون الخناق على أهل المُثل والجمال والروحانيات، لأنهم لا يعرفون إلّا قانون المادة. فهم

جعلوا "النور لا ينتمي الآن للشمس"، لأن "الشمس هالاتها تتحلّق فوق العقالات"، حيث يفيض الذهب الأسود، الذي كرّس ثقافة "الخفافيش"، في مجتمع لا يحبّ حمائم النهار ولا يحترمها.

ولا بأس أن أذكّر بنصّ أحمد عبد المعطي حجازي "قطار الجنوب" عن دنقل الرائي المستشرف، الذي تناولته سابقًا، لأنّ فيه، هنا، مقطعًا شديد التعبير عن الغربة النفسية لأمل في مجتمعه، مكتفيًا بإثباته فقط. يقول(1):

ناحلًا، يتفيّأ وحشتَهُ،

جارحًا، وجريحًا،

ومحتشمًا، وهو يهذي بما لا يُقالْ

وهو ممتشقٌ ظلَّهُ في الزحامِ،

يهشُّ به في الشوارع،

من ضحوةِ الشمسِ،

حتّى تنوسَ عليه المصابيحُ في أخريات الليالْ

وحواليهِ من كائنات المدينة،

ما استنقذت يدُه من أوابدِها

قططٌ ضالّةٌ،

وكهولٌ فرادى، ينامون خارجَ أجسادِهم،

نسوةٌ يتبرّجْنَ في سكرةِ الموتِ للقادمين،

وأقنعةٌ، وفُتاتٌ من الرغباتِ الصغيرةِ،

1. أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الشعرية الكاملة (أشجار الإسمنت)، ص625 -626.

تنبضُ مثل اليراعات، دونَ اشتعالْ

فغربة الشاعر النفسية غربتان: غربة الإبداع الحقيقي وسط الدخلاء المزيّفين؛ وغربة الروح في زمن المادة الخانق، الذي جعل يوظّف كل شيء، حتّى الحقّ ذاته، والجمال ذاته، لخدمة المادة المتغطرسة، المتراكمة في خزائن المُفرغين من جوهر الإنسان الحقيقي. والمدينة هي المرآة التي تنعكس فيها هيمنة المادة عند حجازي، الذي "لا يرفضها كمدينة، بل يرفض تشوّه المعالم الإنسانية العريقة، فهو يريد تمدّنها لا يقطع الصلة بينه وبين ذاته، وبينه وبين الناس"[1].

على الصعيد الفنّي، فالدخلاء على الإبداع الحقيقي هم "شعراء السجاجيد"، وهي كناية عن موصوف، أي أنهم أدوات لتلميع أسيادهم، يُداس عليهم كالسجّاد الأحمر الذي هو علامة على مكانة الماشي فوقه، وأنهم ممرّ لعلية القوم. وهم "الشعراء المماليك"، تأكيد للمعنى نفسه. في حين أن الشعراء الحقيقيين هم "شعراء الأناشيد"، أي شعراء الجمال، والفن الراقي، والإبداع الخالد. وهم "الشعراء الصعاليك"، أي الفقراء؛ لأنهم غير متكسّبين بأشعارهم، وهم المتمرّدون على ظلم مجتمعاتهم، والمناضلون في سبيل الفقراء، ضد المستأثرين المستبدّين.

أما عن حال التمزّق الشديد بين أن يكون الشاعر مثاليًا ومناضلًا وصعلوكًا فقيرًا مهمّشًا، وأن يكون "سجّادة"، و"مملوكًا"، ومتنفّذًا، وذا يد طائلة، وملمّعًا تلاحقه الأضواء؛ فإن دنقل الذي تظل اللغة الشعرية عنده " نزاعة للتصوير والإيحاء والتثوير"[2]، عبّر عنه بصورة مؤلمة: "كيف لي؟ وأنا أتمزّق بين رحّين! والقدمان معلّقتان بفخين!"، فهو ممزّق بين طائرين عملاقين كلٌّ يشدّه باتجاهه، ويريده له؛ أمّا المبادئ العليا، والقيم الإنسانية المتوهجة في نفسه، فطائر عملاق، كما أنّ قوى الظلام والظلم والاستبداد والمادة، المهيمنة على القرار

1. حنان محمد موسى حمودة: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجًا، ص52.
2. فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، ص275.

والإعلام والمقدّرات، والمجتمع في معظمه يسير بركبها، هي، كذلك، طائر عملاق آخر. والشاعر أسير في مجتمعه، لا يمكنه الإفلات لفقره وعوزه، فهو مكبّل، وقدماه "معلقتان بفخين"، ربما فخّ الفقر، وفخّ حبه لأرض وطنه وأهله، فلا خلاص.

ويُلاحظ كذلك التنوّع اللافت للقافية، والتخلّص من قافية سريعًا إلى غيرها: "الأناشيد\السجاجيد، الصعاليك\المماليك، رخين\فخين، الفرّ\الشرّ، تعثرت\تيتمت"، ربما يعكس هذا حال التوتّر والاضطراب، وعدم الاستقرار النفسي للشاعر المسكون بإحساس هائل بالغربة في مجتمعه، ويعزّز فكرة عناية دنقل الفائقة بالقافية، " وتوظيفها توظيفًا خاصًا لإنتاج شعرية النص، وطاقته الإيحائية والاسطاطيقية، سواءً على مستوى الإيقاع، أم على مستوى المبنى والمعنى"[(1)]. وإذا ما عرفنا أن شعر التفعيلة يفقد بعض القيم الموسيقية المتوافرة في الشعر الشّطري، لا سيّما في مثل شعر دنقل من حيث تفاوت طول الأسطر، وتدويرها، وكثرة الانزياحات العروضية فيها، وما من شأنه أن يصيّر الإيقاع أقل وضوحًا، يتضح السرّ وراء اهتمام دنقل البالغ بتنويع قوافيه[(2)].

رأينا، إذًا، كيف حوّل دنقل ساحة الرثاء من أن تكون رثاء تقليديًّا منصبًّا على ذكر مناقب المرثي، أو أحزانه، أو شاعريته، إلى لوحة حزينة يرسم فيها الراثي غربته هو في مجتمعه، ويرسم مأساته مبدعًا حقيقيًا مناضلًا، في مجتمع منقاد لقوى المادة والظلام. وهو، مع ذلك، لم ينس مرثيّه، الذي أعطاه وسامًا بطريقة حداثية أعمق وأكثر أثرًا من سردٍ طويل للمناقب، وصوّر نفسه امتدادًا للمرثي وجنديًا له، في نفوره من هذا المجتمع المادي، وصراعه ضد قوى الشر والظلام التي تهيمن على هذا المجتمع الغافل عمّا يُراد به، المتجاهل للقلوب النابضة فيه.

---

[1]. فتحي أبو مراد: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية: ص189.
[2]. المرجع نفسه: ص188.

النصّ الثاني نصّ قصير، يندرج تحت "قصيدة النثر"، لمحمد الماغوط، يرثي فيه الشاعر كمال خير بك، وهو نمط مختلف جدًا من الرثاء، كاختلاف الشكل الذي صُبّ فيه. يقول الماغوط[1]:

كنتُ أغنّي، وأنتَ تطلقُ الرصاص ..

كنتُ أكتبُ، وأنتَ تطلقُ الرصاص ..

كنتُ أقرأ، وأنتَ تطلقُ الرصاص ..

كنتُ أعزفُ، وأنتَ تطلقُ الرصاص ..

كنتُ أرسمُ، وأنتَ تطلقُ الرصاص ..

كنتُ أنحت، وأنتَ تطلقُ الرصاص .. في كل اتجاه

انتصارًا للحقِّ والخير والجمال والقضية

وها هم رفاقُ الدرب الطويل

يزورون قبرَكَ بانتظام

ليقرؤوا عليه أسعار العملات الأجنبية لذلك اليوم !!

في النصّ غير قضية تتداخل جميعها وتتضافر، لتعمّق فكرة غربة الشاعر الحقيقي في مجتمعه، بل بين رفاقه المنخرطين في اتجاهه، أو هكذا يبدون. فالشاعر في السطور الستة الأولى يُنشئ مقابلةً بين شاعر منفتح على فضاءات الإبداع ومقدّماتها، وليس منهمكًا كامل الانهماك بقضية واحدة، تأخذ جلّ وقته، وإن آمن بها. وشاعر آخر، منهمك تمامًا بقضيته التي يؤمن بها فتشغله عمّا سواها من نشاطات إبداعية وفنية. ففي الوقت الذي كان الشاعر الأول يغنّي، ويكتب، ويقرأ، ويعزف، ويرسم، وينحت، أي ترك مساحات من حياته لم يملأها بالالتزام، ليمارس مفردات حياتية يمارسها الإنسان في حياة طبيعية؛ كان الشاعر الآخر

[1]. محمد الماغوط: شرق عدن غرب الله، ص651.

"يطلق الرصاص" طوال الوقت، أي هو في جبهة قضيته، قضية "الحق والخير والجمال"، ملتزم بها لا يبرحها، مخلص لها لا يشغله عنها شاغل هو المرثي كمال خير بك.

ويرسم الماغوط، بعد هذا العرض، مشهدًا يبثّ فيه فكرة غربة الشاعر الملتزم في مجتمع غير ملتزم، وغير مقدّر للملتزمين، بل يتجاهلهم ويزدريهم، ويسخّف مواقفهم ونضالاتهم. المشهد هو زيارة رفاق درب الشاعر المرثي لقبره، بانتظام، لا لكي يقرؤوا الفاتحة على روحه، ويجدّدوا الولاء له وللقضية التي مات عليها ولأجلها، وأنهم على دربه سائرون ثابتون؛ بل يزورونه بانتظام، ليقرؤوا أسعار العملات الأجنبية لذلك اليوم**!!** يزورون هذا المسكين في قبره بانتظام ليصفعوه بخيانتهم لمبادئه، وسقوطهم في التكسّب، وبيعهم ضمائرهم، وتلوّثهم بهاجس الربح والخسارة.

أبرز ما يلفت النظر، فنيًّا، في النص تكرار جملة "وأنت تطلق الرصاص"، ست مرات متتاليات، فهذا التكرار الثابت الرتيب، عبّر عن الالتزام الثابت على المبدأ والقضية للشاعر المرثي. ويدلّ أسلوب المقابلة على عظيم هذا الالتزام، فالراثي، مع أنه مؤمن بقضايا الحق والخير والعدل، منح لنشاطات الحياة جزءًا من وقته واهتمامه؛ لكن المرثيّ حرم نفسه من هذا كله في سبيل الثبات الكامل على مبدئه، والنضال دونه.

لقد كان الماغوط موفّقًا جدًا في التعبير عن انحراف رفاق الدرب عن الخطّ النضالي لرفيقهم المرثيّ، حين صاغ مشهد انهماكهم بمتابعة أسعار العملات الأجنبية فوق قبره، الذي جعله مشهدا متكررا بلفظة "بانتظام"، فهو قوي الدلالة على هيمنة التجارة والهاجس الربحي عليهم. وانتقاء الماغوط لصورة متابعة

العملات الأجنبية مزية لهذا الضرب من الشعر، الذي بات يهتم بالهامشي، والتافه المنبوذ من أشياء الحياة[1]. فيوظفها، ويجعلها موحية، تتجاوز مفهومها الضيّق.

أمّا انتقاؤه للفعل "يقرأ" في هذا المشهد بالذات، فإشارة إلى أن الواجب أن تُقرأ الفاتحة، لكن المفارقة أن أسعار العملات هي التي تُقرأ! وأية عملات؟! العملات الأجنبية، ليست العربية حسب. ولهذا التحديد دلالته المتصلة بموضوع الهيمنة الاقتصادية الغربية على واقعنا الاقتصادي كأن الماغوط يريد أن يقول إنه إذا كان رفاق درب المرثي هذا شأنهم في الانحراف عن خطّه، فكيف بالآخرين من مكونات المجتمع الغارق في الماديات، والغافل عن كل قضية؟

ثمّة مقطع من مرثية لسعدي يوسف في بدر شاكر السياب ناضحٌ بالألم والقهر والاستنكار، صارخ في وجه مجتمع شديد القسوة على مبدعيه، يتجاهلهم، ويتركهم يعانون، ويتعذّبون بالفقر والمرض والغربة، فلا يمدّ لهم يدًا، ولا يمسح لهم دمعةً، ولا يداوي لهم جرحًا. وتلك كانت حال المجتمع تجاه السيّاب، افترسه المرض شيئًا فشيئًا، بعد أن افترسه المنفى الغربة، والعوز والحرمان، وهو في مقتبل عمره وقمة عطائه الإبداعي. يقول سعدي يوسف[2]:

يا عالَمَ المتوحّشين ذوي البنادقْ

حيثُ الحديثُ عن الورودِ سُدًى، وحيثُ النسلُ يُزرَعُ في الحدائقْ

ونساؤُه يُجهضْنَ في المستشفياتِ، وخلفَ أستارِ الفنادقْ

يا عالَمًا يَهَبُ الحياةَ لموتِهِ

يَهَبُ المماتَ لصوتِهِ

1. محمد صبري خزامى: حزن في ضوء القمر، محمد الماغوط، نقد، ص96-97.
2. سعدي يوسف: الأعمال الكاملة (قصائد مرثية)، ص414 -415.

يا عالَمَ المتوحّشين ذوي الخزائنْ

والجامعاتِ، وجدولِ الإحصاءِ، والفرموثِ[1]، والحرفِ المُداهنْ

حيثُ الدواءُ، دمٌ، يُباعُ ويُشترى، حيثُ المداخنْ

تتنفّسُ الآلاتُ فيها

ويحشرجُ الإنسانُ فيها

يا عالَمَ المتوحّشينَ ذوي الحوافرْ

الصلِّ، واللوطيِّ، والـ ....، واللصِّ، والقِردِ المُقامرْ

حيثُ الحضارةُ أُوقِفتْ سنتينِ حتّى مات شاعرْ

مَن يشتري جلدَ المسيحِ؟

إنّا سلخناهُ، فيا دنيا استريحي.

فأيّ صور قاسية بشعة يرسمها سعدي يوسف لهذا العالم المتوحّش الذي يُقمع فيه الشاعر المبدع، ويُتجاهل، ويُترك فريسة للمرض والكآبة والغربة، ثمّ يموت وحيدًا منفيًا غريبًا، والعالم يتفرّج صامتًا بلا قلب ينبض، بل تواطأ مع المرض والغربة والفقر في قتل هذا الشاعر المقموع، حين صمت وتجاهل، وتركه لمصيره المأساوي.

المقطع مليء بالألفاظ والصور والإيحاءات، التي أملتها على الشاعر الراثي مشاعر الأسى والقهر والاستنكار والكره، إزاء مأساة صديقه. فعلى مستوى الألفاظ، عبّر عن قسوة المجتمع ووحشيته، بألفاظ ذات دلالات بعضها قاسية، وأخرى بشعة، وثالثة ساخرة. وبعضها تكرّر غير مرة. من مثل: "المتوحشين، الممات، دمٌ، الصلّ، اللوطيّ، اللصّ، القرد".

[1]. الفرموث (vermouth) : نوع من الخمر عالي الجودة، يسمّى (المارتيني). (موقع http://ar.wikipedia.org)

أمّا الكنايات فكثيرة وموحية، مثل: "ذوي البنادق"، "ذوي الخزائن"، "ذوي الحوافر". وهي كنايات عن موصوف، فالأولى تدلّ على نزعة المجتمع للحروب والنزاعات الدموية وفقًا للمصالح والمطامع؛ والثانية على هيمنة المال على الضمائر، وتحكّمه بالقيم، وتجريده المنهمكين به من الرحمة؛ والثالثة على الجهل والضحالة وانحسار القيم الإنسانية، حتى إنّ الإنسان يمسي شبيهًا بالحيوانات ذوات الحوافر.

وثمّة كنايات أخرى عن صفات، مثل: "الحديث عن الورود سُدًى"، كناية عن تنكّر المجتمع المادي لقيم الجمال والفنّ، و"حيث النسل يُزرع في الحدائق" كناية عن الإباحية البغيضة التي تمارسها بعض المجتمعات فيشيع إجهاض النساء في المستشفيات دلالة على تواطؤ القوانين مع هذا الصلف الإباحي، أو إجهاض "خلف أستار الفنادق" دلالة على تواطؤ أصحاب المال والسياحة في نشر الرذائل. أمّا عبارة "الدواء دم يُباع ويُشترى"، فكناية عن هيمنة النزعة الربحية على مفصل إنساني في الحياة، هو تأمين الدواء لإنسان مريض محتاج يتعرّض للابتزاز المادي للحصول على بعض الدم الذي فيه نجاته، أو يموت متحسّرًا.

اللافت أن المداخن في صورة "حيث المداخن تتنفّس الآلات فيها، ويحشرج الإنسان فيها" كناية عن المصانع أو النهضة الصناعية، والحضارة المادية، التي تنفث سمومها في فضاء الحياة لزيادة أرباحها. فهي حياة للآلات "تتنفّس الآلات فيها.."، لكنّها في الوقت نفسه "يحشرج الإنسان فيها .."، كناية عن قتله بالتلوّث والدخان، دون اكتراث من أرباب المال والصناعة، الذين همّهم أن تمتلئ خزائنهم، على حساب رئات الناس وصحّتهم.

واستحضر الشاعر، أخيرًا، مأساة المسيح في مشهد مظلومية السيّاب، بصورة قاسية مؤلمة، صبّها في تساؤل ينضح ألمًا واستنكارًا: "مَن يشتري جلد المسيح؟ إنّا سلخناه، فيا دنيا استريحي". فقد استخدم ضمير الجمع المتكلّم، فضمّ نفسه إلى جماعة المجتمع القاسي الظالم، بعد أن جرّدها عنه وهاجمه، كأنّه سيطر عليه

شعور تأنيب الضمير، والتقصير تجاه صديقه السيّاب في محنته. وتُلاحظ الإدانة الصارخة للمجتمع، الذي عبّر عنه بمفردة "الدنيا"، في قوله " فيا دنيا استريحي". كأنّه يريد أن يقول إنّ الشاعر الذي رأيتِه، يا دنيا، عدوّا لك، ولبشاعتك المادية، وطبيعة الشرّ فيك، سُحق بتواطؤ منكِ، فتنفّسي الصعداء، واستأنفي شرّك!

5. الراثي والمرثي: امتزاج الهمّ الشخصي:

هذا العنوان يختلف عن العنوان السابق في أنّ الهمّ الشخصي يتجاوز الغربة النفسية في المجتمع، إلى حيثيات أخرى في حياة الشاعرين الراثي والمرثي، كنصّ السيّاب في رثاء شاعر غربي هو (لوي مكنيس) MacNeice Louis[1]، الذي يتحسس فيه همّه الشخصي في علاقته مع زوجه، عبر قصيدة لمكنيس في زوجين آلت علاقتهما إلى الخواء، بعد حب تلاشى مع مرور الزمن الرتيب. يقول[2]:

نعتهُ إلينا مجلّةْ

نعاهُ مقالٌ حزينْ

نعتهُ لنا آدميًا مؤلّهْ

سماواتُه الشِّعرُ يصرخُ بالغافلين؛

وأحسستُ بالشوق (كالمدمنينْ

إلى جرعةٍ من طلًى ظامئينْ)

إلى شعره ..

---

[1]. لويس مكنيس MacNeice Louis شاعر إيرلندي، ولد عام 1907م، في مدينة بلفاست الإيرلندية، درس الأدب الكلاسيّ والفلسفة في جامعة أكسفورد، وحاضر في جامعة بريمنغهام، وفي كلية بيدفورد، ثمّ التحق بهيئة الإذاعة البريطانية، سنة 1940م، كاتبًا ومعدًّا، فكتب عديدًا من البرامج الثقافية، والحكايات الخرافية، نُشرت فيما بعد، مثل "كريستوفر كولمبوس"، "البرج المظلم"، وغيرها. مكنيس كان أحد الشعراء السياسيين اليساريين= =ممن يُطلق عليهم شعراء "التوقيعات الجديدة"، إلّا إنه لم ينخرط بأي حزب سياسي، على الرغم من تعاطفه معهم . وقد رسم مكنيس خطوطًا مهمة في الشعر الإنجليزي الحديث. وعلى الرغم من قضائه معظم حياته في لندن، إلا أنه استحضر دائمًا ذكريات الطبيعة من طفولته، وكان للتراث الإيرلندي حظ كبير في فكره وكيانه. تتميّز أشعاره بالعفوية وعدم التكلّف، وتتخللها السخرية أحيانًا، وهي مزيج من الجدة في كل من المعاني، والصور الفنية. توفي سنة 1963م، بسبب المرض والإدمان. (موقع poemhunter.com و موقع الموسوعة العربية).

[2]. بدر شاكر السياب: ديوان بدر شاكر السياب (شناشيل ابنة الجلبي)، ص694 -695.

لأحرقَ، قربانَ وجْدٍ وحُبٍّ،

فؤاديَ في جمرهِ.

ولكنّ ديوانَه

دفينًا غدا بين أكداسِ كتبِ

تلصُّ العناكبُ ألوانَه

ويقرأُهُ الصمتُ للآخرينْ.

ومَن لي بإخراجِ كنزٍ دفينْ

تهاوى عليه الحجارْ؟

كسيحٌ أنا اليومَ كالميّتين

أنادي فتعوي ذئابُ الصدى في القفار:

"كسيحْ

كسيحٌ وما من مسيحْ"

فالسيّاب لمّا جاءه نعي (مكنيس) تاق جدًّا إلى قراءة بعض شعره، لكنّ ديوانه كان صعب المنال، لأنه دفين بين أكداس كتب منذ مدة طويلة، وبسبب المرض الذي جعله شبه الكسيح. ففي هذا رثاء لفترة خصبة من حياته قضاها يقرأ لهذا الشاعر الإنجليزي، ولغيره[1]. ولمّا لم يستطع أن يظفر بالديوان جعل يتذكّر بعض شعر (مكنيس) مما زال عالقًا في ذهنه منذ عشرين عامًا، كما يشير هو في القصيدة، فتذكّر قصيدته عن الزوجين المتنافرين بعد وئام قديم، وقال:

"بين المحبين، زوجين عادا،

---

[1]. حسن توفيق: بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية وفكرية، دار أسامة، عمّان، 1997م، ص245.

يُدحرجُ شايُ الصباحْ

صحارى يضيعُ الصدى في دجاها الفساحْ،

وعند المساء تقومُ الجريدهْ

جدارًا يدقّانه بالأكفّ الوحيدهْ

فتضحك، إذ يضربانِ، الرياحْ!"

فهذه حال الزوجين؛ بينهما ما يشبه الصحارى الفساح من التجافي والفراغ النفسي، فهما مجرد جسمين يجلسان معًا، في الصباح يشربان الشاي وكلٌّ منهما في عالم مختلف. وفي المساء ينعزل الزوج في جريدته عن امرأته، فكأنّ الجريدة جدارٌ يثبّتانه بينهما بمسامير يشتركان في دقّها، كناية عن مسؤولية كل منهما عن الجفاء الواقع، فتضحك الرياح؛ لأنّها ترى أن لا حاجة إلى المسامير ولا التثبيت، فالجدار\ الجريدة مجرد ذريعة، حتّى إن أسقطته الريح، يظلّ الجدار النفسيّ قائمًا.

ثمّ يدلف السياب إلى همّه الشخصي من خلال قصيدة (مكنيس)، التي ربما كانت تعبيرًا عن تجربة شخصية له، فيسقط حال الزوجين على حاله هو وزوجه، التي ربما فارقها طلبًا للعلاج، أو أن شدّة المرض حالت دون الوصال معها، فيقول ليت هناك جريدة، في الأقلّ، أي ليت زوجي حاضرة، ولا ضير حينئذٍ بجريدة حاجزًا بيننا، ما دام جسدانا في المكان نفسه. يقول:

وما بين زوجي وبيني خواءْ،

فليتَ الصحارى وليتَ الجدارْ

تُوحّدُ ما بين زوجي وبيني ببردِ الشتاءْ

وصمتِ الحجارْ!

ويا ليتني متُّ. إنّ السعيدْ

مَن اطَّرَحَ العِبءَ عن ظهرِهِ

وسارَ إلى قبرِهِ

ليُولَدَ في موتِهِ مِن جديدْ!

هذا إسقاط ومزج بين تجربة الشاعر الإنجليزي وتجربة السياب، الذي حقنها بمزيد من الأسى، أملاه عليه مرضه وبؤسه ووحدته. فهو لم يبكِ الشاعر الذي يحبه، بل تاق جدًا إلى قراءة بعض شعره حين أتاه نعيه كأنّه يريد أن يقول إنّ خير رثاء للشاعر هو قراءة شعره، والتعمّق فيه، والتفاعل معه، فيكون ذلك كلّه "قربان وجد وحبّ" يُقدّم له.

ولمّا استحضر شعر الرجل من ذاكرته، اختار قصة الزوجين المتجافيين، ودلف إلى تجربته الشخصية الحزينة؛ فرثى الشاعر الراحل ورأى أن شعره يلامس الحياة، ويعبّر بقوة عن واقع كثير من الناس، وقدّم دليلًا من حياته هو، في علاقته المضطربة مع زوجه الغائبة بسبب ظروف صحية وشخصية صعبة، كان يكابدها الشاعر حتّى أنه تمنّى الموت، ورأى فيه خلاصًا من أعباء الحياة، وإنّه ولادة جديدة، ترتدّ إلى فكرة "ولادة الشاعر بموته" التي بُحثت من قبل.

والسيّاب، أيضًا، طرف مرثيّ في قصيدة محمود درويش "أتذكّر السيّاب". الهمّ الشخصي الذي يجمع بين الشاعرين فيها هو المنفى، فكلاهما عانى من الإبعاد عن وطنه إلى غير منفى، وكلاهما شكّل لقضيته رمزًا، وكلاهما شاعر فريد، له حضور مميّز في الساحة الشعرية. لاغرو أن يستحضر درويشٌ السيّابَ في قصيدة، يطغى عليها همّ البعد عن الوطن، وهمّ المنفى. يقول (1):

1. محمود درويش: الأعمال الشعرية الكاملة (لا تعتذر عمّا فعلت)، ج4، ص125.

أتذكّرُ السيّابَ، يصرخُ في الخليجِ سُدًى:

"عراقُ، عراقُ، ليس سوى العراق ..."

ولا يردُّ سوى الصدى.

أتذكّرُ السيّابَ، في هذا الفضاءِ السومريِّ

تغلّبتْ أنثى على عُقمِ السديمِ

وأورَثَتْنا الأرضَ والمنفى معًا

....

أتذكّرُ السيّابَ، حين أُصاب بالحُمّى

وأهذي: إخوتي كانوا يُعدّونَ العشاءَ

لجيشِ هولاكو، ولا خدمٌ سواهم .. إخوتي!

أتذكّرُ السيّابَ، لم نحلمْ بما لا

يستحقُّ النحلُ من قوتٍ. ولم نحلمْ

بأكثرَ من يدينِ صغيرتينِ تصافحانِ غيابَنا.

أتذكّرُ السيّابَ. حدّادونَ موتى ينهضونَ

من القبورِ ويصنعونَ قيودَنا.

أتذكّرُ السيّابَ. إنّ الشعرَ تجربةٌ ومنفى

توأمان. ونحنُ لم نحلُمْ بأكثرَ من

حياةٍ كالحياةِ، وأن نموتَ على طريقتِنا

"عراقُ

عراقُ

ليس سوى العراقْ ... "

فجليٌّ في هذا النصّ امتزاجُ الهمّ الشخصي بين الشاعرين، المتمثّل في المنفى، والبعد عن الوطن قسرًا. فقد أحسن درويش اختيار الشاعر الذي يشاطره هذا الهمّ، على الرغم من اختلاف وطنيهما، لكن الوهج الشعري عندهما، وفرادتهما، فضلًا عن المنفى الذي عاشه كل منهما، جعل تمازج التجربة مميّزًا جدًّا. وإن كانت القصيدة في حقيقتها رثاء لوطن السيّاب حين سقوطه تحت الاحتلال الأمريكي، واستحضار تجربة السيّاب في المنفى والهمّ الوطني والسياسي، وقد يقول قائل أن لا مفهوم للرثاء دقيقًا فيها يوازي المفاهيم القديمة. وأقول إنّ هذا يندرج في إطار التعامل الحداثي مع الرثاء، فهو ينطلق بالرثاء إلى آفاق واسعة إنسانية ووطنية كما مرّ.

يربط درويش منذ بداية القصيدة همّه بهمّ السيّاب بعبارته: "أتذكّر السيّاب"، التي تتكرّر تسع مرات في القصيدة، فهو يُحكم الربط بين الهمّين والتجربتين كمًّا ونوعًا. ويعرض من البداية همّ السيّاب ووجعه: "عراق، عراق، ليس سوى العراق"، ولسان حاله يقول: فلسطين، فلسطين، ليس سوى فلسطين. لكن "لا يردّ سوى الصدى". فالمنفى مُحكَم العُقدة، ولا حلّ في الأفق. "ويصبح الشاعر حاملًا لوطنه كمن يخفي جنبات ثوبه محظورًا أو محرّمًا من قبل سلطات العالم وجماركه"[1].

ثمّ يفضي درويش إلى منفى داخل المنفى عانى منه الشاعران، هو انحراف بعض بني الوطن عن قضيّتهم، وانخراطهم في مشروعات، تعمّق المنفى، وتحقنه بمزيد من الاستمرار؛ وانحراف بعض العرب عن قضية فلسطين، إذ صار الفلسطيني "مُخيفًا للعقلية الرجعية العربية التي تستخدم الدين سببًا يشد الناس إلى

[1]. أحمد محمود جواد مغنيّة: الغربة في شعر محمود درويش، ص30.

الوراء"[1]. ويعبّر درويش عن ذلك باستحضار صورة تاريخية، من زمن الغزو المغولي، حين تواطأ مع هذا الغزو بعض العرب والمسلمين، وسهّلوا له مهمّته: "إخوتي كانوا يعدّون العشاءَ لجيش هولاكو، ولا خدمٌ سواهم ..إخوتي".

ويعمّق، بمزيد من الألم، امتزاجه الوجداني والاغترابي مع السيّاب، فيقول إنّنا الشعراء نحلٌ يجمع رحيق الكلمات، لنعطي للحياة الشعر شهدًا خالصًا خالدًا، أفلا نستحق بعض ما يكون للنحل من قوت، وامتياز التنقّل في ربوع الأرض التي ننتمي إليها، ولسنا نحلم بأكثر من هذا؟ و"بأكثر من يدين صغيرتين تصافحان غيابنا"، يلمّح إلى حاجة الشاعر إلى حميمية الأسرة، ووجود أطفال صغار، ما حُرم منه درويش، والسيّاب في أيام مرضه ومعاناته في المنفى، إذ لم تكن أسرته معه، ورحل عن الحياة وغاب دون أن تصافح غيابه يدان صغيرتان. وهو ما حدث لدرويش، من بعدُ، إذ غاب، كذلك، ولم تصافح غيابه يدان صغيرتان، فلم يتحقق الحلم. أو أنه ربما قصد باليدين الصغيرتين قليل الشكر والتقدير من المجتمع، وقليل الثبات على المبادئ العادلة التي كرّسها الشعراء المناضلون في شعرهم.

ويقرّر درويش "إن الشعر تجربة ومنفى" فهما "توأمان"، كما تجربتا الشاعرين ، لربما لم يكن لهما أن يصلا إلى هذا الوهج الشعري الاستثنائي، بلا معاناة المنفى والتفاعل معه تجربةً مفضية إلى فضاء من الألم والإبداع؛ فمعاناة الغربة النفسية والجسدية تؤثّر ولا ريب في الأسلوب الشعري[2]. و"أنشودة المطر" دليل على ذلك، فهي – بحسب الكثيرين – القمّة في شعره، وهي نتاج المنفى، بل هي صوته.

---

[1]. عبد الكريم حسن: قضية الأرض في شعر محمود درويش، دمشق، 1975م، ص146.
[2]. المرجع نفسه، ص132.

ويختم قصيدته كما استهلّها، بنشيج السيّاب الناضح بالألم والأسى: "عراق، عراقُ، ليس سوى العراق"، وفي ظلالها ينشج درويش: فلسطين، فلسطين، ليس سوى فلسطين.

أمّا بناء الجملة الدرويشية في هذا النصّ[1]، فالشاعر يبني جملته لا على وفْق الترانبية المعروفة للكلمات في الجملة الاعتيادية، ولا الحاجة البيانية التوضيحية للكلام؛ ولا يصوغها ليعبّر عن فكرته، ويجعلها وعاء لصورة في ذهنه مبتكرة أو مألوفة حسب؛ إنّما يبنيها بوعي وحذر وحساسية لغوية دقيقة لتكون مدهشة غير متوقّعة، تصدم المتذوّق وتجعله يعيد حساباته، إذ تهمس في أذنه أن اللغة الشعرية ليست هي اللغة الكاشفة ولا العفوية ولا المتوقّعة، بل هي اللغة المدهشة الزئبقية المفاجئة. فمهمّة الشاعر هي "تحطيم اللغة القياسية، بإيجاد علاقات جديدة بين الكلمات عن طريق الانحراف بها انحرافًا متعمّدًا"[2]. ودرويش نفسه يقول إن الكتابة الجديدة " هي التي تجسّد الإحساس بالخلل السائد، ولهذا فإنّ الواقع العيني ليس بحاجة إلى الشعر التقليدي الذي يصف لنا ما يحدث"[3].

ففي هذه الجمل الشعرية مثلًا: "أتذكّر السياب حين أصاب بالحمّى وأهذي: إخوتي كانوا يعدّون العشاءَ لجيش هولاكو، ولا خدمٌ سواهم ..إخوتي"، و"أتذكّر السيّاب، لم نحلم بما لا يستحق النحل من قوت. لم نحلم بأكثر من يدين صغيرتين تصافحان غيابنا"، و"أتذكّر السياب، إن الشعر تجربة ومنفى توأمان. ونحن لم نحلم بأكثر من حياة كالحياة، وأن نموت على طريقتنا"، نجد العبارات مفاجئة غير متوقّعة، لا على صعيد المضمون، وإن هو غير متوقع أيضًا، لكن على صعيد البناء. فدرويش يستعيض عن أدوات الربط الاعتيادية بروابط فراغية تفرض نفسها، وهي ليست موجودة، لكن طريقة بناء الجمل ورصفها على السطر، تجعل للفراغ

---

1. انظر: ناصر علي: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001م، ص110 -124.
2. المرجع نفسه: ص111.
3. محمود درويش: ذاكرة للنسيان، دار توبقال، المغرب، 1997م، ص46.

قيمة ووظيفة. فهو يقوّي حضور الفراغ، ويقلّل من الجسور بين الكلمات باعتماده أسلوب التدوير، الذي هو سمة شائعة عند الطليعة من شعراء التفعيلة[1]. فلو أردنا أن نعيد صياغة الجملة الدرويشية بطريقة اعتيادية، لتطلّب ذلك ضِعف الكلمات التي استعملها هو. فهو تكثيف، لكنه تكثيف وفق حساسية لغوية متفرّدة. فكل من يقرأ شعره من ذوي الحساسية القرائية يتلمّس نكهة لغوية خاصة، ربّما لو سُئل عن سرّها، لا يهتدي إليها سبيلًا. وهو ما يذكّر بما ذهب إليه عبد القاهر الجرجاني في نظرية النظم؛ لكنّه، هنا، نظمٌ مسكون بجرأة الحداثة. وبهذه النكهة اللغوية الأسلوبية الخاصة، أيضًا، امتزج درويش مع السياب.

6. الراثي والمرثي: أخوّة الشِّعر:

ليس للتحاسد كبيرُ حضورٍ بين شعراء الحداثة، كما كان عند من سبقهم، ومسوّغاته بين الحداثيين أقلّ بكثير مما كانت بين أسلافهم. إنّ ظاهرة الامتزاج النفسي بينهم واضحة، فهم كالطيور المهاجرة إلى أصقاع بعيدة، يرون في الاجتماع سِريًا عونًا على الوصول، وطريقةً لملء السماء بوجودٍ لافت. إنّ بينهم – على تباعدهم الجغرافي – أخوّةٌ شعرية، هي أخوّة الحداثة الشعرية، كما يظهر جليًّا في جلّ مرثياتهم في الراحلين منهم، التي أقتصر على اثنتين منها: الأولى لسميح القاسم في رثاء السيّاب. يقول[2]:

مَن سبّل في الغربةِ جفنيهْ؟

من شدَّ بمنديلِ الأمواتِ يديهِ؟

من ودّعَ آخرَ قطرةِ زيتْ؟

مَن خطَّ وصيّتَه قبل الموتْ؟

من صلّى يا ناسُ، عليهِ؟

---

[1]. سلمى الجيوسي: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ص678.

[2]. سميح القاسم: ديوان سميح القاسم (دمي على كفّي)، ص542.

تساؤلات تطفحُ بالأسى والألم لمأساة أخٍ في الإبداع رحل مريضًا وحيدًا غريبًا، كأنه نكرة لا قيمة له يعيش على هامش الحياة، في حين أنّه من روّاد الشعر الحديث، والمبدع، الذي حيّر الألباب بعبارته الشعرية، وصوره العميقة، وأسلوبه. من هنا تتعمّق الفجيعة، ويستشعر إخوة الشعر أنهم غرباء في هذا العالم القاسي، الذي يقتل جمالَه، ويتنكّر للينابيع الخالدة فيه؛ فيتساءل القاسم بمرارة، وهو يعرف الإجابة لكنّه يريد أن يُلفت إلى عظم مظلومية الشاعر الراحل، وإلى قسوة المجتمع. وهو، في مواجهة هذه القسوة البشعة من عالم مادي بغيض، يؤكّد أخوّته الشعرية للسيّاب، متضامنًا، ومصطفًّا في جبهته، مخلّدًا ذكراه وثابتًا على نهجه الحداثي، وكارهًا المجتمع الذي قمعه. يقول:

يا بعضَ الإخوةِ .. يا بدرْ !

أغلقْ في وجهي بابَكْ

واهجرْ أحبابَك

لا لومَ على أيّوبِ العصرْ!

يا بدرْ !

بالكلمةِ أحلفُ، بالحبِّ

أنْ أرويَ طول حياتي أخبارَك

أنْ أحفظَ أشعارَك

عن غيب !!

إن المضمون جليّ، لكن ما يلفت الانتباه أسلوب الاستفهام المتكرّر في المقطع الأول ، باستخدام "مَن" والفعل الماضي بعدها، والضمير الغائب العائد على الشاعر الراحل. وقد اشتمل الاستفهام على المضامين المتصلة بلحظات ما قبل الموت وما بعده ولحظات الاستماع لوصيته، وتلقينه بعض الكلمات الإيمانية، بعد

أن يلفظ أنفاسه، ويسبل عينيه، ويصلّي وكلّها تتمّ في الأحوال الطبيعية، والميت بين أهله وأصدقائه، وفي بلده، لكن الذي يموت غريبًا وحيدًا بعيدًا عن أهله ووطنه، لا يُتوقّع أن يحظى بهذه الطقوس. كرّر القاسم الاستفهام في هذه المضامين، ليؤكّد غربة السيّاب وعظيم مأساته فيها، وأن ما دفعه إلى الغربة وهذا الموت المأساوي، هو السلطة القمعية، والمجتمع القاسي الظالم، الذي قصّر في علاجه وعونه ومواساته.

إنّ هذه المضامين الخاصة، لا يسأل عنها عادة إلّا من تربطه بالميّت علاقة الحبّ الشديد، والقرب النفسي، كالأمّ، والأخت، والزوجة، والبنت، فالسائل يريد أن يتحسس حال فقيده العزيز في لحظاته الأخيرة، والقاسم حين تساءل وكرّر السؤال بمرارة، كان عنده إحساس الحبّ الشديد، والقرب النفسي، والأخوّة الإبداعية. فقول "من ودّع آخر قطرة زيت؟"، استفهام ينفتح على دلالات متعدّدة، فماذا قصد القاسم؟ أو ماذا يمكن أن يستجلي القارئ من دلالة في هذا السؤال؟ بؤرة الدلالة في مفردة "زيت"، فالمعنى القريب أن القاسم كأنه شبّه السيّاب بسراج كان على وشك الانطفاء، وكان ينهي آخر قطرات الزيت فيه، فسأل: من ودّع آخر قطرة فيه؟ أي من حضر لحظاته الأخيرة، وواساه؟ ومن حقّ القارئ أن يقرأ الجملة قراءة أخرى، أو قراءات؛ فمفردة "زيت" تحيل إلى نفط العراق والخليج، و"آخر قطرة زيت" ربما تعني آخر دفقة أمل كانت عند الشاعر في الرجوع إلى وطنه، ولقاء أسرته وأحبائه. وربما هو تعريض بأولئك الذين انهمكوا بزيتهم\نفطهم المادي البغيض عن زيت آخر، هو الذي يعطي للحياة الطاقة الحقيقية، والتوهّج الخالد، وهو الإبداع والفكر والتحليق في أثير الجمال الملكوتي، وهو ما كان عند السيّاب. فشاعر مثله أثمن من كل آبار النفط والزيت في العراق وفي الخليج، بل في العالم كلّه.

في المقطع الثاني، تبرز معاني الأخوة الإبداعية في غير منحى، كتكرار نداء الشاعر الراحل باسمه، "يا بدر" مرتين، وما فيه من دلالة القرب النفسي والمحبة. وقبل ذلك نداؤه بـ "يا بعض الإخوة"، التي تدلّ على أنه أخٌ من بين إخوان آخرين، هم إخوة الحداثة الشعرية.

ثمّ أقسَم الشاعر بالكلمة، أي بالنهج الشعري الذي هم عليه، أو بالشعر عمومًا، وبالحبّ، الذي يجمعهم في كنف الحداثة والإبداع: "بالكلمة أحلف بالحبِّ أن أروي طول حياتي أخبارك، أن أحفظ أشعارك عن غيب". وتقديم القسم بالكلمة على القسم بالحب، حتّى كلمة "أحلف" نفسها، ربما فيه دلالة أن الكلمة، الحداثة أو الشعر عامّة، هي التي جمعت بين قلوب هؤلاء الشعراء، فقدّم السبب على النتيجة. يقسم الشاعر الراثي أن يروي طوال الحياة أخبار أخيه المبدع المظلوم، أي ينشر مظلوميته بين الناس أينما حلّ وارتحل. وليس هذا حسب، إنّما يحفظ أشعاره عن غيب، أي يخلّده في إنشاد شعره للآخرين، وفي نفسه. وهي أفضل طريقة لرثاء شاعر، وقد سلكها السيّاب نفسه مع (مكنيس)، كما سبق.

المرثية الحداثية الأخرى لسامي مهدي في رثاء شاذل طاقة، وهو نص ذو أسلوب مختلف، يقدّم نمطًا جديدًا في الرثاء، ويقوم دليلًا على سعة الفضاء الحداثي في اشتماله على عوالم مدهشة من الإبداع المتجدد، وفي إتاحته الفرصة أمام الشعراء لتجريب لا حدود له. النصّ يقوم على فكرة الإحساس بفقد أخ من إخوان الإبداع، وهذا الإحساس العميق بالفقد يجعل الشاعر الراثي يقاوم واقع الفقد بواقع معاكس، يفرضه بالكلمات، ويصنعه بالشعر المؤلم الصادق. يقول مهدي[1]:

مرحبًا يا أعزّاءُ،

ليلتُنا هذه مثلُ باقي الليالي،

[1]. سامي مهدي: الأعمال الشعرية (أسفار جديدة)، ص134 -135.

ومجلسُنا نفسُه

وهو الآنَ آتٍ إلينا.

إنّه ضيفُنا،

وصفيُّ مجالسِنا،

فاتركوا بيننا مقعدًا شاغرًا،

وأعدّوا لنا قهوةً بدلَ الشايِ،

وانتظروه.

فالشاعر الراثي يطلب من سائر إخوانه الإبداعيين أن لا يستسلموا لفكرة فقد أخيهم الراحل، وأن يبقوا منتظرين مجيئه كل ليلة، ومتحمّسين لرؤيته، وسماع أحاديثه وأشعاره، وأن يتركوا مقعده شاغرًا، وأن يُعدّوا القهوة التي يحبّها لا الشاي، وأن يتصرّفوا على أن أخاهم آتٍ إليهم، وأن هذه الليلة مثل سائر الليالي الماضية.

هذه مجابهة للإحساس بالفقد، يصنعها الشاعر باللاوعي عنده، ويبثّها في قصيدته، لتبقى، ويبقى هذا الموقف الرافض لواقع الفقد متجدّدًا مع كل قراءة للنص. بعبارة أخرى فإن الشاعر قهر واقع الفقد، أو أضعفه بعدم الاعتراف به، وأراد أن يجعل من المخيّلة سلاحًا قويًّا لمقاومة هذا الفقد، فأراد وطلب من إخوانه المبدعين أن يخلقوا بمخيّلاتهم واقعًا مغايرًا لا يكون فيه أخوهم مفقودًا راحلًا ميتًا ترجمةً منهم لمدى الحبّ، وشعور الأخوّة، الذي يربطهم بالشاعر الراحل. ثمّ يستمر بمقاومة واقع الفقد مؤكّدًا الحبّ والأخوّة تجاه هذا الأخ الراحل، فيقول:

وبالله لا تكثروا لومه،

فقد اعتادَ أن يتلبّثَ في السيرِ ..

وهو عليلٌ، كما تعلمونَ،

ومستنفَدٌ،

ولكم، بعدُ، أن تسألوه.

وإذا جاء،

وامتدّ مجلسُنا ..

وإذا ما تألّق غليونُه

واستبدّ السعالُ به برهةً،

أمهلوه ..

فما اعتاد إلّا الحديثَ الموثّقَ،

ما اعتادَ إلّا تمامَ الحديث.

فمهدي يرفد المخيّلة التي جعلها سلاحًا لمقاومة واقع الفقد المرير، بمزيد من المشاهد والتفاصيل، التي تقوّيها، وتجعلها ندًّا للواقع الصارخ بالفقد، فيطلب من أخوة الإبداع أن لا يلوموا أخاهم على تأخّره في المجيء إليهم، ويعزو ذلك إلى مشيته الوئيدة المتلبّثة، بسبب مرضه المنهِك. ويطلب منهم حال وصوله، إذا طال المجلس وهو بعد لم يتكلّم، أن يمهلوه، وقد هاجمته نوبة السعال، فهو لا يتكلّم إلّا وهو يملك زمام الحديث، ويجيد ما يتحدث به على وجه التمام. وهذا احتفاء مختلف بمناقب الشاعر، جاء جزءًا من هذه التعبئة المجابهة لإحساس الفقد.

كان ذلك إقناعًا للمخيّلة بحضور الراحل وعدم غيابه، وأنّه مازال موجودًا، بأدق تفاصيل حياته: غليونه، وسعاله، وحديثه المتأخّر. فنحن، إذًا، أمام رثاء مختلف حقًّا، وبأسلوب مختلف، وبعمق نفسي مختلف، إذ

حشد الشاعر الراثي التفاصيل، أو الطقوس اليومية التي كانت تُمارس في جلسات إخوة الشعر، وجعلها رافدًا لمخيّلاتهم ولمخيّلته قبل ذلك، في مواجهة فقد أخيهم. فالأسلوب فريد، فيه عمق نفسي، واهتمام بالهامشيّ، وهي سمة من سمات الحداثة وُظّفت، هنا، توظيفًا موفّقًا، لخدمة الفكرة التي تأسس عليها هذا النص الرثائي المختلف.

الفصل الرابع

المنحى التطبيقي

- رثاء تأبّط شرًّا في الشّنفرى (العصر الجـــــاهلي)
- رثاء السراج الورّاق في أبي الحسين الجزّار (العصر المملـــــوكي)
- رثاء عمر أبو ريشة في أحمد شوقي (شعر شطريّ معاصر)
- رثاء أحمد عبد المعطي حجازي في صلاح عبد الصبور (شـعر تفعيلة معـاصر)

توطئة

في هذا المنحى التطبيقي، يتناول الباحث بالتحليل أربعة نصوص رثائية، تنتمي إلى عصور واتجاهات شعرية مختلفة، ليتضّح من خلالها ملامح تطوّر رثاء الشعراء للشعراء عبر العصور شكلًا ومضمونًا وأسلوبًا،. وهي: نصّ من العصر الجاهلي، وآخر من العصر المملوكي، وثالث من الاتجاه الشّطري في الشعر المعاصر، والأخير من شعر الحداثة. وقد اخترتها بدقّة، بناء على مدى تمثيلها للقضايا التي طرحتها الدراسة، وساقت شواهد شعرية عليها، إمّا أبياتًا، وإمّا مقاطع مجتزأة من قصائد، تطول وتقصر، لم يتسنّ للباحث، في معظم الأحيان، أن ينقلها كاملة؛ فكان لا بدّ من هذا المنحى التطبيقي، الذي يتيح دراسة النص كاملًا، بكلّ أبعاده الموضوعية والفنية.

فباكتمال اللوحات الأربع القائمة على النصوص الأربعة تتبيّن جليةً ملامح تطور هذا النوع من الرثاء عبر العصور، واتجاهاته. حينئذٍ تسهل الموازنة من عصر إلى عصر، و من اتجاه إلى اتجاه.

أمّا علّة القفزة الطويلة بين العصر الجاهلي والعصر المملوكي، دون أن يكون ثمّة محطة بينهما ممثّلة لرثاء الشعراء، من العصر الأموي والعصور العباسية الأولى، فهو أنّ ملامح هذا النوع من الرثاء ثبتت إلى حد ما على مدى تلك الحقبة الطويلة، وإن كان من تغيير، فهو طفيف جدًا، لا يكاد يُذكر.

النصّ الأوّل : رثاء تأبّط شرًا للشنفرى

تنقسم هذه المرثية المؤلفة من (27) بيتًا خمسة محاور، الأول يمثّله البيت الأول[1]:

---

[1]. تأبط شرّا، ثابت بن جابر بن سفيان، (540م) أو (530م): ديوان تأبط شرًّا، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط2، ط2، 1999م، ص78-84.

على الشنفرى ساري الغمامِ فرائحٌ   غزيرُ الكُلى، وصَيِّبُ الماءِ باكرُ [1]

إنّه دعاء بالسقيا لقبر المرثي، وهو أسلوب شعري عربي قديم معروف، يستمطر الشاعر الراثي السحاب على موضع قبر المرثي، لخلق حال من التعويض تقوم بها الطبيعة المعطاءة عن خسارة تمثّلت بموت الفقيد. أرى أن هذا الأسلوب يستبطن صدق مشاعر الراثي تجاه المرثي، فتراه وقد انقطعت الصلة بينهما بالموت وما عاد يمكن للحي أن يعبّر عن مشاعره للميت، يدعو السحاب، وهو علامة الحياة، أن يمنح الماء لتراب القبر، الذي هو علامة الموت.

المحور الثاني، تمثّله الأبيات (2–8)، وتتمحور حول بأس الشنفرى وشجاعته، وشدّته على الأعداء. وهي:

عليكَ جزاءٌ مثلُ يومِكَ بالجَبا   وقد رَعَفتْ منكَ السيوفُ البواترُ [2]

ويومِكَ، يومِ العيْكتينِ، وعَطْفَةٍ   عَطَفْتَ وقد مسَّ القلوبَ الحناجرُ [3]

تجولُ بِبَزِّ الموتِ فيهم كأنهم   بشوكتِكَ الحُدّى، ضئينٌ نوافرُ [4]

وَطَعنَةِ خَلسٍ قَد طَعَنتَ مُرِشَّةٍ   لَها نَفَذٌ تَضِلُّ فيهِ المَسابِرُ [5]

إذا كُشِفَت عَنها السُتورُ شَحا لَها   فَمٌ كَفَمِ العَزلاءِ فَيحانُ فاغِرُ [6]

يَظَلُّ لَها الآسي يَميدُ كَأَنَّهُ   نَزيفٌ هَراقَت لُبَّهُ الخَمرُ ساكِرُ [7]

فَيَكفي الَّذي يَكفي الكَريمُ بِحَزمِهِ   وَيَصبِرُ إنَّ الحُرَّ مِثلَكَ صابِرُ

---

1. ساري الغمام: السحاب الممطر ليلًا، وهو اندى وأرطب، واحدته سارية. الرائح: السحاب الممطر بالعشيّ. الكلى: جوانب السحابة وأسافلها، واحدتها واحدتها كلية. صيّب الماء: منصبّه ومنهمره. وباكر: من الإبكار.
2. الجبا: شعبة من وادي الجنّ عن الرويثة، بين مكة والمدينة، كانت لهما – تأبط شرا والشنفرى – فيه فتكة ما. رعفت: من الرعْف، وهو سرعة الطعن. البواتر: السيوف القواطع الحادّة.
3. يوم العيكتين: يوم مشهور لتأبط شرا والشنفرى وعمرو بن البراق مع تجيلة. العطفة: الكرّة والهجمة.
4. الحدّى: الحادّة. ضئين: جمع ضأن، مثل مَعْز ومَعيز، جعلهم ضئينًا لأنهم أضعف، وجعلها نوافر، أي نفرت من الذئاب، شبه فرارهم منه بفرار الغنم الغنم من الذئاب.
5. المرشّ: يَقال: شواء مُرشّ أي يقطر دسمه، أي طعنة تسيل الدم بغزارة. اللسان: (رشش). المسابر: جمع مسبر: وهو ما يُمتحن به عمق الجرح.
6. العزلاء: مصبّ الماء من القربة ونحوها.والجمع: عزالَى، عزالِي. فيحان : واسع. اللسان: (عزل)، (فاح).
7. الآسي: المُداوي، الطبيب.النزيف: السكران الذي ذهب عقله. هراقت: صبّت. والمقصود أي أذهبت الخمر عقله. اللسان: (أسي)، (نزف)، (هرق).

فتأبّط شرًّا يجعل اتصالًا بين المحور الأول، وهو الدعاء بسقيا القبر، وبين المحور الثاني، حول بأس الشنفرى، بأن يستسقي له بقدر بأسه وشجاعته التي كانت ترهب الأعداء فيغدون مثل الماعز الفارّة من ذئب، وبقدر مهارته في القتال حين كان يطعن خصمًا فالطبيب يحار كيف يداوي جرحه العصيّ، وييأس من نجاته. وأنّ الشنفرى ببأسه الشديد كان يكفي أصحابه القتال، ويصبر في مواطن الشدّة فيُعتمد عليه.

والمحوّر الثالث تكوّنه الأبيات (9– 17)، ويقوم على تعداد مناقب الشنفرى، وفضائله:

فإنْ تَكُ نفْسُ الشنفرى حُمَّ يومُها ... وراحَ لهُ ما كانَ منهُ يُحاذِرُ

فما كان بِدْعًا أنْ يُصابَ فمِثْلُهُ ... أُصِيبَ، وحُمَّ المُلْتَجونَ الفَوادِرُ (1)

قضى نحبَه مستكثرًا من جميلِهِ ... مُقِلًّا من الفحشاءِ، والعِرضُ وافرُ

يُفَرِّجُ عَنهُ غُمَّةَ الرَوعِ عَزمُهُ ... وَصَفراءُ مِرنانٌ وَأَبيَضُ باتِرُ (2)

وَأَشقَرُ غَيداقُ الجِراءِ كَأَنَّهُ ... عُقابٌ تَدَلّى بَينَ نيقَينِ كاسِرُ (3)

يَجُمُّ جُمومَ البَحرِ طالَ عُبابُهُ ... إِذا فاضَ مِنهُ أَوَّلٌ جاشَ آخِرُ (4)

لَئِن ضَحِكَت مِنكَ الإِماءُ لَقَد بَكَت ... عَلَيكَ فَأَعوَلنَ النِساءُ الحَرائِرُ

وَمَرقَبَةٍ شَمّاءَ أَقعَيتَ فَوقَها ... لِيَغنَمَ غازٍ أَو لِيُدرِكَ ثائرُ (5)

وَأَمرٍ كَسَدِّ المِنخَرَينِ اعتَلَيتَهُ ... فَنَفَّستَ مِنهُ وَالمَنايا حَواضِرُ

يقول تأبط شرًّا إنّ الشنفرى، على شدّة بأسه، أُصيب ومات كما يُصاب ويموت كلّ حذر ومتحصّن. والعزاء عنه أنّه قضى مكثرًا من الفضائل، مقلًّا من الفواحش، وسمعته مصونة. وكان مثال الفارس العظيم، يجابه الشدائد بعزيمة قوية، وبقوس ذات رنين، وحسام قاطع، وحصان طويل سريع، ينقضّ على الأعداء كأنه

[1]. الملتجون: من لجأ إلى الجبل وتحصّن به. الفوادر: جمع فادر، وهو الجليل من الأروى (ماعز الجبل) في أعالي الجبال.
[2]. صفراء: قوس. مرنان: مصوّتة، كثيرة الرنين. أبيض: أي السيف اللامع. باتر: قاطع. اللسان: (صفر)، (رنن)، (بيض)، (بتر).
[3]. غيداق: طويل، سريع. الجراء: الجري، الركض. النيق: أعلى موضع في الجبل.
[4]. جمّ جُمومًا: اجتمع وكثر. العباب: ارتفاع الموج واصطخابه. جاش: تدفّق وجرى.
[5]. مرقبة: موضع المراقبة. أقعى: جلس على أليتيه، ونصب ساقيه وفخذيه.

الصقر الكاسر، وكالبحر الهائج. وإنّه لتبكي عليه الحرائر من النساء بالعويل، لرجولته وشجاعته وفضائله. وكان شديد التحفّز، ليظفر أصحابه بمأمولهم من الغزو.

المحور الرابع تمثّله الأبيات (18– 22)، وفيه يؤكّد وفاءه لصديقه الراحل، وأنّه لو لم يكن من قدره أن يلقى حتفه المحتوم، لوجد صديقًا ناصرًا، يسارع إلى نجدته:

وَإنَّكَ لَو لاقَيتَني بَعدَ ما تَرى ... وَهَل يُلقَينْ مَن غَيَّبَتهُ المَقابِرُ
لَأَلفَيتِني في غارَةٍ أَعتَزي بِها ... إِلَيكَ وَإِمّا راجِعًا أَنا ثائِرُ [1]
فَلَو نَبَّأَتني الطَيرُ أَو كُنتُ شاهِدًا ... لَآساكَ في البَلوى أَخٌ لَكَ ناصِرُ
وَإن تَكُ مَأسورًا وَظَلتَ مُخَيِّمًا ... وَأَبلَيتَ حتّى ما يَكيدُكَ واتِرُ
وحتّى رماك الشيبُ في الرأس عانسًا ... وَخَيرُكَ مَبسوطٌ وَزادُكَ حاضِرُ

فتأبّط شرًّا كان سيثأر لصديقه الشنفرى لو أدرك قاتله، ولأنجده لو شهد مواجهته مع القوم، ولسعى لفك أسره لو كان أُسر، ولو بعد حين. ويؤكّد شجاعة الشنفرى ومهارته بالرمي مع تقدّم عمره، وأنه ظلّ الكريم الباذل إلى آخر حياته.

أمّا المحور الخامس، والأخير، فينتقل فيه تأبّط شرًّا إلى الحكمة، في أبيات خمسة (23 –27) تدور في فلك حقيقة الموت الحتمية:

وأجملُ موتِ المرءِ، إذْ كانَ ميّتًا، ... ولا بُدَّ يومًا موتُه، وهو صابرُ
وخَفَّضَ جأشي أنَّ كلَّ ابنِ حُرَّةٍ ... إلى حيثُ صرتَ، لا محالةَ، صائرُ [2]
وَأَنَّ سَوامَ المَوتِ تَجري خِلالَنا ... صائرُ (2)

---

[1]. أعتزي إليك: اعتزى إلى فلان أي انتسب إليه صدقًا أو كذبًا. اللسان (عزي).
[2]. الجأش: النفس، وجأش النفس: رُواع القلب من الفزع والغضب.

فَلا يَبعَدَنَّ الشَنفَرى وَسِلاحُهُ رَوائِحُ مِن أَحداثِهِ وَبَواكِرُ [1]

إِذا راعَ رَوعُ المَوتِ راعَ، وَإِن حَمى الحَديدُ، وَشَدٌّ خَطوُهُ مُتَواتِرُ

حَمى مَعَهُ حُرٌّ كَريمٌ مُصابِرُ

يرى تأبّط شرًّا أن أجمل لقاء للموت هو في حال الصبر والإقدام، وأنّ ما عزّاه عن قتل الشنفرى ورحيله المأساوي هو أنّ الموت سبيل كلّ حيّ، وأنّه لا ينفكّ يخطف الناس في كلّ حين، وما كان الشنفرى ليفلت منه، على الرغم من سلاحه الحادّ، وعدْوه السريع جدًا. فالإنسان قد ينجو من الموت أحيانًا، بيد أنّه لا مفرّ منه في النهاية.

عبّر تأبّط شرًّا عن الأفكار التي ضمّنها مرثيته بغير أسلوب فنيّ، على مستوى الألفاظ والصور والأسلوب. فالألفاظ تواءمت وطبيعة الأفكار المطروقة، فحين دعا بالسقيا، حشد ألفاظًا موائمة لذلك في بيت واحد، هي: "الغمام، غزير، الكلى، صيّب، الماء". وحين دلف إلى التعبير عن شجاعة الشنفرى وإقدامه، ملأ هذ المحور بالألفاظ المنسجمة مع المعاني، فظهرت هذه الألفاظ: "رعفتْ، سيوف، بواتر، القلوب، الحناجر، الموت، شوكة، حُدّى، طعنة، مُرِشّة". وتواءم اللفظ مع المعنى، أيضًا، في تعبير الشاعر عن نصرته ووفائه للشنفرى، في: "أخ، ناصر، واساك، ثائر".

أمّا على مستوى التصوير، فحشد مجموعة من الصور والكنايات للتعبير عن مضامينه من ذلك مثلًا: "رعفت منكَ السيوف البواتر"، حيث شبّه السيف بإنسان يرعف، فهي استعارة، دلالتها كثرة إصابة القوم للشنفرى بسيوفهم في يوم معركة الجبا. ومنها: "تجوز ببزّ الموت فيهم كأنهم بشوكتك الحُدّى ضئين ونافرُ"، فهو تشبيه للقوم بأنهم مثل الماعز الهارب من الذئب، للتدليل على قوة الشنفرى الهائلة، وسطوته، التي تلقي

---

[1]. سوام: ماشية تُرسَل لترعى. اللسان: (سام).

الرعب في قلوب مَن يهاجمهم، فلا يسعهم إلّا الفرار. ولمّا أراد أن يعبّر عن اتساع الجرح في الخصم، إثر طعنة الشنفرى الشديدة له، لجأ إلى التصوير، فقال: "شحا لها فمٌ كفمِ العزلاء فيحان فاغر"، أي هي طعنة واسعة، يشخب منها الدم غزيرًا، كأنها فم قِربة واسع، مفتوح على سعته.

ومن الصور المعبّرة قوله في تشبيه حصان الشنفرى الطويل السريع: "كأنّه عُقابٌ تدلّى بين نيقينِ كاسرُ"، حيث شبّه الحصان بعُقابٍ كاسر يطير بين جبلين عاليين، أي أنّ هذا الحصان طويل وسريع، ينقضّ بصاحبه على الإعداء بإقدام شديد. ومنها تشبيه حضور الموت الدائم بين الناس، وخطفه إياهم في كل حين في قوله: "وأن سوام الموت تجري خلالنا روائح من أحداثه وبواكر"، فشبّه الناس بالمرعى، والموت بالماشية السائمة فيه، فهي لا تنفك تروح وتغدو عليه، وتصيب منه ما تشاء.

أمّا الكناية بنوعيها عن الصفة والموصوف، فكان لها حضور لافت، كقوله: "وقد مسّ القلوبَ الحناجرُ"، كناية عن شدة الخوف، وقوله "لها نفذ تضلّ فيه المسابر"، في وصفه لآثار الطعنة التي يوقعها الشنفرى في عدوّه، وهي كناية عن عمق تلك الطعنة، بحيث لا تبلغ آخرها المسابر التي يقاس بها عمق الجرح عادة. ومن الكنايات المتصلة بالطعنة ذاتها، قوله: "يظلّ لها الآسي يميد .."، كناية عن شدة الطعنة، وأثرها المميت، فيحار الطبيب إزاءها كيف السبيل إلى مداواة صاحبها، ولا دواء. ومن الكنايات كذلك قوله: "صفراء مرنان"، كناية عن القوس، وقوله: "أبيض باتر"، كناية عن السيف، وقوله: "فنفّست منه والمنايا حواضر"، فقوله "المنايا حواضر"، كناية عن شدّة الخطر إثر تلك المواجهة كأن المنايا كانت حاضرة تنتظر الضحايا.

لقد كانت الصور والكنايات التي لجأ إليها تأبّط شرًّا مستمدّة من بيئته الصحراوية، التي في مرأى عينيه يعايشها في كل أيام حياته ما يعكس مدى الترابط الوثيق بين النشاط البصري اليومي للشاعر، المتحسس لبيئته، ونشاطه التصويري الأدبي، الذي يثري معانيه، ويضفي عليها مزيدًا من العمق والجمال.

وأمّا على صعيد الأسلوب، فإن تقسيم القصيدة محاورَ، يساعد في تحرّي أسلوب الشاعر في إدارة المرثية ومضامينها، لبلوغ مراميه منها. فقد كانت غاية تأبّط شرًّا، في كلّ المحاور تأكيد فروسية الشنفرى وشجاعته، على الرغم مما جرى له. فلم يكن الدعاء بالسقيا لو لم يكن الشنفرى يستحقه، لشجاعته وفروسيته المميزة. المحاور الأخرى التي تصبّ فيها أيضًا على ما فيها من لفتات أُشير إليها في التحليل تخدم جميعًا الغاية الرئيسية التي رامها الشاعر، فتهب القصيدة وحدة عضوية ذات علاقات متصلة تخدم الشاعر في التعبير عما في داخله، متدرّجا تدرّجًا طبيعيًا، بلا تشتت للهدف ولا بعثرة للخواطر، ومنطلقًا من وحدة عاطفية تربط عناصر القصيدة برباط نفسي واحد، بحيث تنبثق الصور والاستعارات من القصيدة نفسها، لا من خارجها، لتشارك في وظيفتها الكبرى[1].

لكن الغاية وراء تناول هذه المرثية بالتحليل ليس التحليل بحد ذاته، ولا تحرّي الوحدة العضوية فيها، لكن الوقوف على خصوصية رثاء الشاعر للشاعر، أهي متحققة أم غير متحققة في هذا الرثاء. والحال أن لا وجود لأيّة إشارة إلى شاعرية الشنفرى في هذا الرثاء، وهو القدم الراسخة في الشعر، أي أنّ الوجود لا للشنفرى الشاعر، بل للشنفرى الإنسان، بكلّ ما تقدّم من صفاته. وهي نموذج لحقبة طويلة تمتدّ من الجاهلية إلى العصر العبّاسي كان فيها رثاء الشعراء للشعراء قليلًا.

النصّ الثاني: مرثية السراج الورّاق في أبي الحسين الجزّار.

هذه المرثية تتألف من (25) بيتًا يمكن تقسيمها محورين؛ الأوّل في الحكمة المرتبطة بحقيقة الموت والفناء، والمحور الآخر يقوم على ركنين متداخلين متمازجين: الحزن على المرثي، والاحتفاء بشاعريته.

---

1. يوسف بكّار: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل، بيروت، 2009م، ص332.

المحور الأوّل، فيمتد على مدى ثمّانية أبيات (1-8)، وهي[1]:

أغايتُنا لهذا يا فُلانُ؟ ... تأمّلْ، ليس كالخبرِ العِيانُ
أمانيُّ النفوسِ لها خِداعٌ ... وليس من الحُتوفِ لها أمانُ
ومن بعدِ الحَراكِ لها سكونٌ ... وصمتٌ بعدما مرحَ اللسانُ
أيا من جدَّ للآمالِ ركضًا ... تأنَّ ففي يدِ الأجلِ العنانُ
تروقكَ زهرةُ الدنيا ومنها ... جنى ثمرَ الردى إنسٌ وجانُ
وتخدعُ لامسًا منها بلينٍ ... أيؤمَنُ إذ يميسُ الأفعوانُ
بلغتَ أبا الحسينِ مدىً إليه ... لمستبِقٍ ومسبوقٍ رهانُ
وكنتَ وطالما قد كنتَ أيضًا ... تقولُ عن الأُلى سبقوكَ كانوا

يثير السراج النفوس ويوجه الأذهان إلى حقيقة الموت ويصدم الأذهان بقوله: "تأمّل، ليس كالخبر العيان"، أي أنّ حقيقة الموت ماثلة متجسدة بموت هذا العزيز. ويقدّم مجموعة من الحكم: فالنفس تغرّها الأمانيّ، في حين أنه ليس لها أمان من الموت، وأنّ الإنسان بقدر ما يُمدّ له في نعيم العمر، فإنّه سائرٌ إلى الردى من حيث لا تشعر، وأنّ المرثيّ لقي ما لقي الذين رثاهم.

فأمّا المحور الآخر المركّب من الحزن والاحتفاء بالشاعرية، في معظم أبياته، فتمثّله سائر الأبيات ماعدا البيتين الأخيرين اللذين يتمحوران حول الرجاء برحمة الله، وعفوه، ونيل الشفاعة:

أقولُ لمن نعاكَ ولا امتناعٌ ... لأحزاني عليك ولا امتنانُ
ألا عَزِّ القوافي اليومَ عمّنْ ... بَكتْهُ البِكْرُ فيها والعوانُ [2]

[1]. الأبيات في الفوات ج4، ص281-282.
[2]. العوان: النَّصَف والمتوسّطة في سنّها من النساء (اللسان: عون).

وشُقَّتْ عند منعاهُ جيوبٌ ... عليهِ، والبيانُ لها بَنانُ
لها إيطاءُ حزنٍ بعد حُزنٍ ... وإكفاءٌ لدمعٍ لا يُصانُ [1]
وإقواءٌ برفعٍ فوق نعشٍ ... وخفضٍ في اللحودِ له مكانُ [2]
وناحَ النحوُ بعدكَ والمعاني ... لها مع كلِّ نائحةٍ حَنانُ
فلا بدَلٌ بخِلٍّ عنكَ يُرجى ... ولا عطْفٌ لمن غدروا وخانوا
ولو نُزِفتْ بحورُ الشعرِ دمعًا ... وكان على الخليلِ لها ضمانُ
لما وفّتهُ لا واللهِ حقًّا ... ولو بسلوكِها نُظِمَ الجُمانُ
كفاها ذوقُه التقطيعُ فيما ... يجوّزُه ويأباهُ الوزانُ
ولجّجَ سالكًا في كلِّ بحرٍ ... غنائمُه جواهرُه الحسانُ
فنالتْ منهُ فاصلةُ الرزايا ... ودائرةُ الحِمامِ ولا اعتنانُ [3]
فيا أسفَ البديعِ على بديعٍ ... لكلِّ فنونِهِ منه افتتانُ
إذا التفتَ استطالَ على جريرٍ ... وأُخرِسَ من فرزدقِه اللسانُ
فلا تَقِسا به سُحبانَ يومًا ... ولا قِسًّا إذا ذُكِرَ البيانُ
ولو هَرِمٌ رآهُ سَلا زهيرًا ... وكان له عليه ثمَّ شانُ

فالسراج يبدأ بتأسيس هذا المزيج المركّب من التفجّع على الشاعر الراحل، والاحتفاء بشاعريته فيرى أن تُعزّى القوافي عنه، مع أنّ حزنه عليه من أشد الحزن، وهو حقيق بالرثاء. ويترجم امتزاج الحزن مع الاحتفاء بإنشاء مزج بين ألفاظ ومفاهيم منتمية إلى الفضاء الشعري وألفاظ منتمية إلى فضاء الحزن والفجيعة، إلى نهاية المرثية، فيعرّج على مفهوم "الإيطاء"، وينسبه إلى الحزن: "لها إيطاء حزن"، وعلى "الإكفاء" وينسبه إلى الدمع: "وإكفاء لدمع ..". ويوظّف مفاهيم أخرى كـ"الإقواء" و"الخفض"، ليصوّر بها المشهد الحزين لرفع الفقيد على النعش، ثمّ إنزاله إلى قبره: "وإقواء برفع فوق نعشٍ وخفض في اللحود له مكان". ثمّ ينسب النوح إلى

[1]. الإيطاء والإكفاء والإقواء، كلها من عيوب القافية، فالإيطاء أن تتفق للشاعر قافيتان على كلمة واحدة معناهما واحد، وذلك يدل على العجز إذا كان بين الأولى والثانية أقل من سبعة أبيات. والإكفاء من أكفأ الإناء وكبّه، أي كفأه وكبّه ليفرغ ما فيه، والإكفاء في الشعر أن يخالف الشاعر بين قوافيه؛ فيجعل بعضها ميماً وبعضها نوناً، وغيرهما من الحروف المتقاربة في المخرج. والإقواء في اللغة: أقوى الحبل والوتر أي جعل بعض قواه أغلظ من بعض، ومنه الإقواء في الشعر، وهو أن تختلف حركات الرويّ، فبعضها مرفوع، وبعضها مجرور. (اللسان: قوا، كفأ، وطأ).
[2]. الإقواء: من العروض. مخالفة حركة الرَّويّ من حركة ثقيلة كالكسرة إلى حركة أُخرى تشبهها في الثقل كالضمة. (معجم اللغة العربية المعاصر)
[3]. اعتن له الشيء : ظهر أمامه واعترض. (اللسان: عنن).

"النحو"، مستغلًا الجناس بين المفردتين، مضيفًا إلى النحو المعاني التي تشاركه الحزن: "وناح النحو بعدك، والمعاني لها مع كل نائحة جنان". وهذا، وإن كان فيه اقتدار بديعي لافت، إلّا إنّه نزع عن المرثية حرارة العاطفة، وصدق الموقف، وشابها بكثير من التكلّف.

ويستمر في حشد كثير من المصطلحات الدائرة في فلك الشعر، فيوظفها، لإظهار الحزن على المرثي، والاحتفاء بشاعريته، وإبراز مكانته الإبداعية. وهو ما يجيء لاحقًا.

عبّر السراج، في المحور الأول، عن أفكاره الوعظية بشأن حقيقة الموت الحتمية بغير طريقة فنية، في البديع والتصوير، لكنه لا يرقى أن يكون ندًّا لما في المحور الآخر الذي وضع جلّ قدرته الفنيّة فيه حتى أدخله هذا في تكلّف مبالغ فيه، أتناوله للوقوف على الواقع الاحتفائي بشاعرية المرثي، وهي متحققة هنا بقوة، على ما في النص من شائبة التكلّف الشديد.

يبدو البديع في الجناس في المفردتين: "أماني \أمان" فالتجنيس، هنا، خدم المعنى الذي رامه الشاعر بدقة، إذ أراد أن يلفت إلى خداع الأماني، وإظهارها الأمان والسلامة للإنسان، لكنها لا أمان عندها حقيقة الأمر، فعكس تشابه الحروف بين المفردتين هذا الخداع. وحظي الطباق في المفردتين: "حراك \سكون"، وهو ينطوي على فكرة الحياة والموت، فالحياة حراك، والموت سكون، ولا مناص من أن يتلو الآخر الأولَ. ويحمل الدلالة ذاتها، أو قريبًا منها الطباق في: "صمت \ مرح اللسان"، و"جدّ ركضًا \ تأنّ".

وفي المحور الأول غير صورة، كقوله: "تأنّ ففي يد الأجل العنان"، إذ صوّر الأجل إنسانًا بيده حبل الحياة، يرخي للأحياء بقدر أعمارهم، ويجذبه فجأة فيكون الموت. وهي صورة دقيقة في التعبير عن عنصر المفاجأة في الموت، وعن اغترار الإنسان وغفلته بهذا الحبل المرخي له، وعن اليد التي توشك أن تجذبه في اللحظة

المقدّرة. ومن الصور المعبرة قوله: "تروقك زهرة الدنيا ومنها جنى ثمر الردى إنسٌ وجان"، إذ صوّر الدنيا شجرة، تخدع الإنسان بزهرتها الجميلة اليانعة، لكن هذه الزهرة التي لا تلبث أن تنعقد ثمرةً للردى يأكلها كلّ حيّ. الغريب في هذه الصورة أن السراج قلب المعنى الإيجابي المعتاد لمفردة "الثمر"، وهو الكسب والرزق، إلى معنى سلبي يرتبط بالموت وسلب الحياة.

أمّا المحور الآخر، فهو الأكثر نوعًا وكمًّا من الناحية الفنية، لمزج الشاعر بين عالم الشعر وعالم الحزن، للتفجّع على الشاعر الراحل، والاحتفاء بشاعريته في آن. فقد حشد، باقتدار، قافلة من الصور لتحقيقه، كقوله: "ألا عزّ القوافي اليوم عمّن بكته البكر منها والعوان"، فصوّر القوافي نساءً يبكين الشاعر صغارهنَ وكبارهنّ، وهنّ أولى بالعزاء عنه من كلّ أحد، لأنهنّ الثكالى بفقده. وكقوله: "ولو نزفت بحور الشعر دمعًا .. لمّا وفته حقًّا ولو بسلوكها نظم الجمان"، إذ وظّف التسمية العروضية في رفد مشروع المزج ذاته، فجعل لبحور الشعر دموعًا تُجرى على الفقيد، لكنّها، مهما جرت، لا توفيه حقّه. وأكمل الصورة بصورة أخرى امتدادية، في قوله: "ولو بسلوكها نظم الجمان"، فصوّر البحور الشعرية كأنها عقود لها سلوك، أي خيوط. لو نُظم فيها جوهر الجُمان لما وفّت الفقيد حقّه من الحفاوة والتقدير لإبداعه المتميّز.

ووظّف الكناية، كما في قوله: "إذا التفت استطال على جرير وأخرس من فرزدقه اللسان"، كناية عن القدرة الشعرية للمرثي، إذ لو كان الفرزدق موجودًا لأُخرس لسانه ممّا يسمع من روائع المرثيّ الشعرية. فالسراج اختار شاعرين من أعظم شعراء العرب، وجعل المرثي متفوّقًا عليهما. إنّها كناية، تنطوي على مبالغة، لكنّها مبالغة يسوّغها إعجاب السراج الشديد بشعر صديقه الراحل الذي ربما يراه أشعر من ذينك الشاعرين. ولا تبتعد عن هذه الكناية ودلالتها الكناية في قوله: "ولو هرِم رآه سلا زهيرًا"، أي لو رأى هرم بن

سنان ممدوح زهير المعروف أبا الحسين وسمع شعره لاستبدله بزهير، واختاره شاعرًا مادحًا له، يغدق عليه العطايا.

وحظي البديع، كذلك، بحضور في هذا المحور، وكان له أثرٌ فاعل في بروز فنياته، والتعبير عن أفكار الشاعر، وفي رفد مشروع المزج الذي كرسّه السراج في جلّ أبيات هذا المحور. فالطباق ظهر في غير موضع، مثل: "رفْع \ خفْض"، في البيت الخامس، ودلّ على المشهد الجنائزي الحزين، حين رفع على النعش، ثمّ خفض في اللحد. وفي هذا ما فيه من التأمّل الفلسفي، والحزن، والدلالة على الاستسلام الكامل لهيمنة الموت. وأحدث الرفع على النعش للمرثي إقواءً في مسيرة الشعر أي اضطرابًا وخللًا لفقد شاعر عظيم، له أثر كبير في المشهد الشعري العربي، بحسب ما يرى السراج.

وللتورية نصيب، مثل: "فلا بدلٌ لخلٍّ عنك يُرجى ولا عطفٌ لمن غدروا وخانوا"، فالمعنى القريب في "بدل"، أي البديل، والمعنى البعيد "البدل" بالمفهوم النحوي. وكذا في "العطف"، فالمعنى القريب هو اتخاذ صديق جديد بعد الفقيد الراحل، والمعنى البعيد هو المصطلح النحوي. لقد وظّف الشاعر التورية لتحقيق غايتين؛ الأولى: الإشارة إلى الاهتمام اللغوي عند الشاعر المرثي، والأخرى: لتأكيد فرادة صداقة أبي الحسين. ويعطف على صداقته الفريدة صداقة أخرى مع من غدر وخان تعبيرًا عن وفائه.

لقد تباينت المرثية تباينا كبيرًا وجليًا مع مرثية تأبط شرًّا في الشنفرى، من حيث الاحتفاء بشاعرية الشاعر، وتقدير قيمته الإبداعية. ومثّلت قفزة كبيرة نحو تقدير شاعرية الشاعر في ثنايا رثائه، وإنْ هيمن عليها البديع والزخرفة اللفظية التي تُعدّ انعكاسًا واضحًا للاتجاه الشعري في عصرها، من حيث الانهماك بالزخرفة والمحسنات البديعية، بالتوازي مع المعاني والأفكار.

النصّ الثالث: مرثية عمر أبو ريشة في أحمد شوقي:

هذه المرثية مؤلّفة من (60) بيتًا ذات ستة محاور. الأوّل يضمّ الأبيات الأربعة الأولى، كرّست لعبقرية شوقي وتفوّقه الشعري[1]:

عبقريٌّ مضى ليومِ حسابِهْ	**وثناءُ الأجيالِ ملءَ كِتابِهْ**
شاعرٌ كانت الحصافةُ مَجلاهُ	**وسِحْرُ الآياتِ عفوُ خِطابِهْ**
طافَ في هيكلِ الحقيقةِ وانســـ	**لَّ يُناجي الجمالَ في مِحرابِهْ**
ولكَمْ حثَّ للخيالِ ركابيهِ	**وخلّى الخيالَ خلفَ ركابِهْ**

فالشاعر يعلن عبقرية شوقي من البيت الأول، بل من الكلمة الأولى في مرثيته، فيصفه بالعبقري بألفاظ منتقاة بدقّة تدلّ على اعتراف أبو ريشة بنبوغ شوقي، وعظيم إعجاب به، ودهشة من إبداعه. ومثل هذه الشهادة من شاعر فذّ مجيد تكتسب أهمية خاصة، وتفرّدًا، لتكون احتفائية عظيمة بالشاعر المرثي.

إذ راح يصف "شوقي" من خلال لفظة "عبقري" بأنّه شاعر حصيف، جمع الطبع مع الإجادة، بما يشبه سحر الآيات، وتفوّق على مستويَيّ الحقيقة والخيال، وطبّقت شهرته الآفاق، وحظي بثناء عظيم في أمّته. وليس هذا بالكثير على مَن تميّز بـ "ضبطه البارع لآلات ألفاظه وذبذباتها الصوتية، وليست المسألة مسألة حذق ومهارة فحسب، بل هي أبعد من ذلك غورًا، هي نبوغ وإلهام"[2].

وتمثّل المحور الثاني الأبيات (5-10)، التي يعترف فيها أبو ريشة بنبوغ شوقي اعترافًا مشفوعًا بالنقد:

---

1. عمر أبو ريشة: الأعمال الشعرية الكاملة، مج2، ص37.
2. شوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1955م، ص44.

فعراهُ شِبهُ الغُرورِ وما	**كان ليُصغي إلّا لرجعِ ربابِهْ**
هكذا آفةُ النبوغِ غرورٌ	**يفصمُ المرءَ عن كريمِ صِحابِهْ**
كسفينٍ هوجاءَ جُنَّ بها الركبْ	**وأُفْقُ الأنواءِ في تَصْخابِهْ**
لطمتْ عارضَ الخِضَمِّ فأرغى	**فَكُّهُ واعتلى ضجيجُ عُبابِهْ**
ومضتْ كالسّهامِ ضاحكةً منهُ	**ووسْنى عن بطشِهِ وعقابِهْ**
فرماها على الصخور فكانتْ	**لُقمةً مُزِّقتْ على أنيابِهْ**

فأبو ريشة ينقد شوقي في غروره الناجم عن ذلك النبوغ العالي، إذْ لم يكن يحتفي بشعر غير شعره. وهو الغرور الذي صنع شرخًا بينه وبين نظرائه الشعراء، وهو ما باح به أحمد محفوظ اللصيق بشوقي، الذي يذكر أنّه كان يضيق بالشعراء، وكان يكره حديث الشعر في مجلسه، وقليلًا ما يتكلم فيه، فلم يكن يجرؤ واحد منهم أن يسمعه قصيدة نظمها لأنهم يعلمون تبرمه بذلك[1].

ربما لم يكن مسلك شوقي غرورًا وتعاليًا، بقدر ما كان انقيادًا لطبع يجعله لا يحب الخوض في حديث الشعر، وسماعه، بعد أن يكون قد استهلك طاقته الذهنية والجسدية في نظمه وإبداعه. وهذا ليس قصرًا عليه وحده، إنّما هو سمة في بعض المبدعين، الذين يكون جلّ اهتمامهم، وعظيم متعتهم في الإبداع والخلق، لا في الاستماع للإبداع وتذوّقه. فشوقي " على سعة اطلاعه في الشعر العربي القديم، لا يكاد يستشهد بشيء منه"[2]. وربما كان السبب ضعفه في رواية الشعر وإلقائه، فكان " إذا نطق بالشعر حاذر واحترس، واتخذ لسانه نبرة الخطابة، وتلعثمّ وتعثّر في سبيل النحو، ولهذا لم يقم في محفل خطيبًا قطّ، ولم يُلقِ شعره قط، بل كان يتخيّر المفوّهين من الخطباء فيلقي إليهم بشعره لإلقائه في المحافل"[3]. كحافظ إبراهيم مثلًا، ولو أراد

1. أحمد محفوظ: حياة شوقي، ص130.
2. المرجع نفسه: ص126.
3. المرجع نفسه.

الناس أن يرموا كل مبدع بالغرور جرّاء طبيعة حاكمة لسلوكه، أو إثر رأي صرّح به، فأبو ريشة نفسه لا يسلم من هذا، إذ لم يكن يعبأ كثيرًا بأقوال النقاد وآرائهم، ولا بشهرة الشعراء وأسمائهم، فكان يستثقل ابن الرومي، ويضيق بسطحية البحتري، على حد تعبيره، ويرى المتنبي شاعر بيت، لا قصيدة[1].

المحور الثالث الأبيات (11–22) يبرز فيه أبو ريشه حال الإحساس بفقد شوقي، عند مربعه في كرمة ابن هانئ منزل الراحل، وهو من قبيل إسقاط إحساس الحيّ على الطبيعة الجامدة. ومن البديهيّ أنه قصد الحالّين فيه، وهم ذوو شوقي وأصدقاؤه ومريدوه:

شاعرَ الحُبِّ كيف قد نمتَ عن لَذّة العُمُرْ؟
أترُى هل مللتَها بعدما فُزتَ بالوَطَرْ؟

*

هذهِ كرمةُ ابن هاني وهذي ... وُرقُها لم تزلْ تنوحُ كأمسِ
أرسلتْ طرفَها على غيرِ جدوى ... تتحرّاكَ بينَ آسٍ ووَرسِ
وإذا ملّها انتظارُكَ هزّتْ ... جُنْحَها وارتمت على غيرِ غرسِ
وعرا الحيرةُ الزهورَ فسارتْ ... بينها الوشوشاتُ هجسًا بهجْسِ
فكأنّي بها تسائلُ كيف اُسـ ... ـتلّ من بينِها هَزارُ التأسّي
شاعرَ الحبِّ كم طويتَ أصيلًا ... تحت أظلالِها بخلوةِ أُنسِ !
والأماني قطوفُها دانياتٌ ... ويدُ الحُسنِ بينَ عودٍ وكأسِ
تستمدُّ الإلهامَ منها فتُملي ... كلَّ ما دقَّ عن خيالٍ وحِسِّ
كلُّ منظومةٍ كأنّ صداها ... ذكْرُ ليلى على مسامعِ قيسِ
سنةٌ قد خلتْ ولكنْ رؤاها ... لم تزلْ في الطروسِ تطفو وتُرسي

[1]. محمد إسماعيل دندي: عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته، ص7.

سؤال "أبو ريشة" لشوقي يستبطنُ الاعتراف بالمجد العظيم الذي بلغه، إبداعًا وشهرة، إذ ظفر بما تمنّى من ذلك ورحل وقد حقّقت مراده. ويسقط أحاسيس الفقد التي انتابت أهل شوقي ومريديه على كرمة ابن هانئ مربع الشاعر، فيصوّرها نائحة منتظرة إيّاه، حائرةً متسائلة عن طائرها الغرّيد. فكم كان للراحل فيها جلسات أنس وسرور ألهمت قريحته فأنتجت روائع القوافي الخالدات!

أمّا المحور الرابع، فيمتد على الأبيات (23–34)، وهو وقفة تأمليّة أمام حقيقة الموت الحتمية: إلامَ تفضي؟ وما وراءها؟ أبعد الموت هو امتداد لما قبله؟ أم انقلاب تامّ لا يُدرى ما كنهه؟ يقول:

شاعرَ الموتِ قُلْ لنا	**أعَنِ الموتِ مِن خبرْ؟**
نحنُ في أمرِهِ كمن	**نطحَ الصخرَ فازدُجِرْ**

*

هُوّةُ الرَّمْسِ قد بلغتْ مَداها	**أجِنانٌ وراءَها أم صحارى؟**
هل لمَمْتَ الشَّتاتَ فيها لأُنسٍ	**ونثرتَ الأشعارَ والأوتارا؟**
والنَّدامى كؤوسُها مُترَعاتٌ	**تحتسيها مُدامةً مِعطارا**
ففريقٌ من البيانِ نشاوى	**وفريقٌ من الدنانِ سكارى**
و"الحمولي" على بساطِكَ يشدو	**"بدأَ الطيفُ بالجميلِ فزارا"**
والعذارى لديكَ سكرى دلالٍ	**تترضّاكَ يا غرامَ العَذارى**
راقصاتٍ كجنّةٍ عارياتٍ	**تتبارى خلاعةً ووقارا**
بل هو الرَّمسُ ظلمةٌ تتدجّى	**ضَرَبَ الدودُ طيَّها أوكارا**
ما مضى ليس راجعًا بمكانٍ	**نسجتْ حولَه الظنونُ إطارا**
إنّما الصفوُ والنعيمُ هزارٌ	**حطَّ في دوحةِ الحياةِ وطارا**

كأنّ أبو ريشة يُنهض شوقي من رقدته يسائله، عمّا وجد بعد الموت: هل بقيت له تلك الحياة الرغيدة الهنيئة الموشّاة بالإبداع والشهرة والمجد والنشوة؟ ثمّ يقرّر أنّ الموت انقلابٌ على كلّ نعيم الدنيا، وهدم للذاتها، ومفرّق لجماعاتها، وأن لا رجعة لنعيم رحل عنه الإنسان، ليلقى مصيرًا صنعه بيديه. وإنّما الدنيا استراحة وجيزة لا يلبث يبرحها الإنسان إلى دار قراره. وربما أنّ "أبو ريشة" في وقفته أمام حقيقة الموت كان يعرّض بشوقي، من حيث انكبابه على الملذات واللهو، ومجالس الأنس والطرب، وإنْ كان" كثيرًا ما غنّى بشعر ديني في شبابه ورجولته وكهولته"[1]، وأكثر الأبيات دلالة على هذا البيتان:

والعذارى لديكَ سكرى دلالٍ ... تترضّاكَ يا غرامَ العَذارى

راقصاتٍ كجنّةٍ عارياتٍ ... تتبارى خلاعةً ووقارا

فكلمات مثل: "العذارى، سكرى، عاريات، خلاعة"، فيها ما فيها من دلالات التهتّك والانغماس في اللذائذ. وليس يدرى إن كان أبو ريشة قصد ذلك على الرغم من اقراره بعبقريته، واحتفائه العظيم بشعره أم أنّه أراد أن يعمّق فكرة هدم الموت لملذات الحياة، وتفريقه لجماعاتها حسب؟ إنّ ما في ديوان شوقي عن لذته ومُتعه قليل قلة شديدة، ومحدود بزمن ما قبل نفيه، وما استطاع شعره اللاهي منافسة شعره المتدين، لا كمًّا، ولا عاطفة، ولا زمنًا[2]. لكن يبدو أن أبو ريشة، إن صحّت "ربّما" أيضًا، تأثر بما كتبه محمد حسين هيكل في مقدمة الطبعة الأولى للشوقيات عن ازدواجية شخصية شوقي؛ أي مراوحته بين التديّن والمجون[3]. وهو ما وافقه

1. أحمد الحوفي: الإسلام في شعر شوقي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، مصر، 1962م، ص5.
2. عائض بنية الردادي: التديّن والمجون في شعر شوقي، النادي الأدبي، الرياض، 1981م، ص218.
3. انظر: الشوقيات، ج1، ص6-8، (المقدمة).

عليه طه حسين وشوقي ضيف من بعد[1]، وبأخبار كان يتناقلها الناس عنه[2]. وقد انبرى، في أوقات متأخرة، من يدافع عن شوقي، ويسوّغ مسحة المجون التي ظهرت في سيرته، وطفت على سطح منجزه الشعري[3].

ويشتمل المحور الخامس على الأبيات (35–46)، وفيه يلتفت أبو ريشة إلى مزية من المزايا الإبداعية لشوقي شعره المسرحي، الذي هو رائده في الشعر العربي:

أيّها المُنصفُ الأُلى	درَجتْ فوقهم عُصُرْ
لن ترى بيننا امرأً	جاحدًا آيكَ الغُرَرْ

*

رُبَّ ميْتٍ بعثْتَهُ بعدما جرّ	عليهِ الزمانُ ذيلَ زوالِ
ذاك "أنطونيو" وذي "كليوباترا"	رجَعا للصفا وطيبِ الوِصالِ
هَتَفا بالهوى وحُلْوِ أمانيهِ	وناما عن حادثاتِ الليالي
وأقاما عرْشَ القلوبِ على الصخرِ	وعرشَ الدَّولاتِ فوقَ رِمالِ
وبساطُ اللذّاتِ مُدَّ وقامتْ	تقرعُ الأكؤسَ الشفاهُ الحوالي
وإذا ما تنبّها بَعد لأيٍ	نفَضا عنهما بقايا الضلالِ
ورأينا "مجنونَ ليلى" طريدًا	ثائرَ الدمعِ ضائعَ الآمالِ
يُرسلُ الشّعرَ من قرارةِ نفْسٍ	هي للحُبِّ دُميةُ المثّالِ
يتغنّى على القِفارِ فتُصغي	لأغانيهِ عالياتُ الجِبالِ
أنبَغَتْهُ آلامُه وكذا الآلامُ	إنَّ النبوغَ أمُّ المعالي

---

[1]. طه حسين: شوقي وحافظ، مطبعة الاعتماد، مصر، 1955م، ص14 -16، وشوقي ضيف: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، مصر، ط2، (د.ت)، ص28-31.

[2]. أحمد محفوظ: حياة شوقي، ص30 ومابعدها.

[3]. انظر مثلًا: أحمد الحوفي: الإسلام في شعر شوقي، ص5 ومابعدها، و عائض بنية الردادي: التديّن والمجون في شعر شوقي. ص218 ومابعدها.

يستحضر أبو ريشة في الأبيات أجواء مسرحيتين شهيرتين من مسرحيات شوقي الشعرية؛ "كليوباترا"، و"مجنون ليلى"، اللتين لم يحفل المسرح المصري في حياة الشاعر إلّا بهما[1]. ويشيد بشوقي لإحيائه شخصيات مسرحياته شِعرًا، كأنهم عادوا يعيشون بين الناس على سطوره، فأنطونيو وكليوباترا بُعثت قصة حبهما من جديد، وكذلك مجنون ليلى، آلامه وعشقه الملتاع، أزال عنه شوقي ركام التاريخ، وأنهضه بشعره باثًّا معاناته بين ناس القرون المعاصرة.

المحور السادس والأخير، قد بناه أبو ريشة على أربعة عشر بيتًا (47 –60)، يؤكّد فيه حزنه على شوقي، وإنْ نقده في بعض شؤونه، ويظهر منه إحساسه الكبير بالفقد الإبداعي والشخصي للراحل:

أطلقِ الروحَ ساعةً أيّها الخالدُ الأثرْ
تلقَ في كلِّ موضعٍ مأتمًا ضجَّ فانفجرْ

*

إنْ تجدْني أقولُ ما لم يقلْهُ ... فيكَ في الشرقِ نادبٌ وثَكولُ
فلأنّي كرهتُ سُخفَ ابنِ هاني ... وابنِ أوسٍ ومَن بهِ تدجيلُ
زلزلوا الأرضَ والسماءَ إذا ما ... تَ حبيبٌ أو غابَ عنهم خليلُ
رُبَّ نَزرٍ من الأسى إخلاصٌ ... وكثيرٌ من البُكا تضليلُ
أعذبُ الشعرِ ما يُشِعُّ به الصدقُ ... وتمشي على خُطاهُ العقولُ
فلئنْ عابني الحسودُ فلا لومَ ... فداءُ الحُسّادِ داءٌ دخيلُ
وكفى المرءَ سُؤْدَدًا وفخارًا ... أن يعاديهِ حاسدٌ وجَهولُ
رُبَّ رقطاءَ في الفَلا شفّها الجوعُ ... وخارتْ وهزَّ منها الذُّبولُ
صَفرتْ صفْرَةَ الجنونِ ولمّا ... طاشَ حُسبانُها وضاقَ السبيلُ
حرّكتْ نابَها وماتتْ على البطن ... وماتتْ ولم يُبَلَّ الغليلُ

[1]. أحمد محفوظ: حياة شوقي، ص118.

أمّةَ	الضادِ	هذهِ	حكمةُ	اللهِ في	البشرْ
ماتَ	شوقي	وقبلَهُ	ماتتِ	القادةُ	الكُبَرْ

فأبو ريشة يؤكّد حزنه الصادق الواقعي على شوقي، وإحساسه بفقده، غير آبهٍ بالصخب وإثارة الزوابع من حوله. ومع إقراره لشوقي بالعبقرية والتفوّق، لا يجد غضاضة في أن ينقده بما فيه من مثلبة الغرور، والانهماك برغد العيش، واللهو والمجون. فمثل هذا الرثاء، في نظره، هو الصادق الذي لا تشوبه شائبة النفاق والرياء. أمّا من ينتقده فحاسدٌ، أعيته الحيلة في إيجاد الخوَر في ثنايا الإبداع، فالتفت إلى سفساف الأمور، الذي نهايته الفشل ولا ريب.

المرثية خصبة فنيًا من جوانب عدة؛ لفظًا وتصويرًا وأسلوبًا وإيقاعًا. إذ تظافرت هذه العناصر كلّها لتحقيق غايات الشاعر من وراء نصّه. فلقد حشد، لتأكيد الاحتفاء بشاعرية شوقي ونبوغه، كثيرًا من الألفاظ التي حققتها، من مثل: "عبقري، شاعر، حصافة، سِحر، عفو، الجمال، نبوغ، هزار، الإلهام، البيان، آياتك، الخالد". كما حشد عددًا من الصور، من ذلك: "طاف في هيكل الحقيقة وانسلّ يناجي الجمال في محرابه"، فهذه صورة بديعة، تبيّن الباع العالي لشوقي في الشعر حقيقة وخيالًا. ومنها قوله: "ولكم حثّ للخيال ركابيه وخلّى الخيال خلف ركابِه"، فشوقي انطلق جريئًا في اجتراح الصور الخيالية المدهشة كأنه ممتطٍ لصهوة الخيال، حاثًّا إياه، بتحريكه ركابيه، لمزيد من الانطلاق، بيد أنه، لنبوغه الشديد، سبق الخيال ذاته إلى ما لا يسطيعه إلا شاعر مفلّق.

ومنها أيضًا: "كلّ منظومة كأنّ صداها ذكرُ ليلى على مسامع قيسِ". فهذا تصوير لأثر أشعار شوقي في النفوس، التي تشبه الأحاسيس التي كانت تنتاب قيس المولّه حين يسمع ذكر ليلى. وهناك الصورة التي عبّر فيها أبو ريشة عن إبداع شوقي في مسرحه الشعري، إذ أحيا تلكم الشخوص التاريخية، وهي قوله: "ربّ ميت بعثته بعدما جرّ عليه الزمان ذيلَ زوالِ"، إنّ الذي يعني شوقي بنبوغه كأنه قاوم فعل الزمن فيهم، فأعاد به ذكرهم بين الناس.

وثمّة صورة ممتدة تخرج عن إطار الاحتفاء إلى النقد في أربعة أبيات يرى محمد دندي أن "أبو ريشة" يقترب كثيرًا فيها من أسلوب الاستدارة، أو التشبيه الدائري[1]. وربما هو توهّم ذلك. يقول أبو ريشة:

كسفينٍ هوجاءَ جُنَّ بها الركبُ	**وأُفُقُ الأنواءِ في تَصْخابِهْ**
لطمتْ عارضَ الخِضَمِّ فأرغى	**فَكَّهُ واعتلى ضجيجُ عُبابِهْ**
ومضتْ كالسهامِ ضاحكةً منهُ	**ووسْنى عن بطشِهِ وعقابِهْ**
فرماها على الصخور فكانتْ	**لُقمةً مُزِّقتْ على أنيابِهْ**

فهو يرسم صورة للمغرور بنفسه، المعتدّ برأيه وبإنجازه، المسفّه لإنجازات الآخرين فلا يلقي لها بالًا، كأنه سفينة على مشارف عاصفة هوجاء، تنذر بها رياحٌ تصطخب، وأمواج تتلاطم، بل تنطلق مسرعة في الخضمّ المتلاطم، مستهزئة به، غافلةً عن قوة تدميره، فيحطّمها على الصخور كلقمة تمزّقت بين أنيابها.

اللوحة مليئة بالاستعارات : "فأرغى فكّه"، أي الخضمّ، و" مضت ..ضاحكةً"، أي السفينة، و" وسنى عن بطشه وعقابه"، أي الخضمّ، و" لقمة مُزّقت على أنيابه"، وهي للخضمّ كذلك. فالسفينة صورة المغرور بنفسه وقدرته، ولا يأبه بقدرات الآخرين. والخضمّ صورة القوة المتراكمة والمجتمعة من أمواج تتظافر وتتلاقى وتتدافع، أي هو إبداعات المجتمع وذوقه الجمعي، وتقاليده. فكأن أبو ريشة يريد أن يقول إن أي مبدع، مهما

[1]. محمد إسماعيل دندي: عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته، ص172.

بلغت درجة نبوغه، عليه أن يحترم الإنجاز الجمعي للمجتمع، فلا يتعالى عليه، ولا يسفّهه، ولا يرى إبداعه أكبر من تراكم إبداعات الآخرين، ففي هذا سقوطه في هوة الغرور، ونفور الناس منه.

ففي تلك الصورة الممتدة التي انطوت على ما يشبه التشبيه الدائري " نرى كيف تفنّن الشاعر في الوصف، وفي الرسم، والتخيّل، وبعد عن التعبير النثري المباشر، الذي كان التقليديون يتبعونه في أساليبهم، وبذلك أفسح للخيال مكانة مهمة، وحرره من التقيّد بالاستعارات والتشبيهات المتداولة في الشعر العربي القديم"[1].

من ناحية الإيقاع، نُظمت القصيدة على بحر الخفيف، الذي ناسب استرسال الشاعر في أفكاره، وصوره، بليونة وطواعية. وأبو ريشة لجأ إلى مجزوء الخفيف في مستهل كل محور، ما عدا المحور الأول، فكان يقدّم ما يشبه المُدخل القصير، في بيتين على المجزوء، ثمّ يستأنف الفكرة بتامّ الخفيف. وهذا الانتقال من التامّ إلى المجزوء، والعكس، أسهم في إبعاد الرتابة الإيقاعية عن هذه المرثية الطويلة، وهيأ لدخول فكرة جديدة فكان أسلوبا إيقاعيًا ذا وظيفتين: معنوية، وتنظيمية. والأمر ذاته حققه تنوّع القافية، إذ ركّب الشاعر ست قوافٍ مختلفة، كرّر منها الراء الساكنة، التي اختصت ببيتيّ المجزوء بعد كل محور.

وقد عكس التنويع في القوافي والوزن رغبة قوية وجادة للتجديد، انتهجها أبو ريشة في مرحلته الرومانسية التي ابتدأت منذ عام 1932م، وكان أكثر نتاجه فيها قصائد مناسبات، منها مرثيته هذه. وذلك بعد عودته من لندن، وتأثره هناك بجملة من الشعراء الغربيين، ممن ينتمون إلى المذهب الرومانسي. لكن هذا التأثّر كان جزئيًا ناجمًا عن اطلاع تذوّق، لا اطلاع درس وتحليل، لذلك جاء تجديده جزئيًا أيضًا؛ لكنّه على محدوديته أتاح للشاعر مزيدًا من الحرية لخلق الصور وتوليد المعاني[2].

---

[1]. محمد إسماعيل دندي: عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته، ص173.
[2]. المرجع نفسه: ص170-172.

وقد تعدّدت الأساليب في المرثية، ما نفى عنها صفة الرتابة، وأسهم في تجلية الأفكار، والتأثير في نفس القارئ. فمن الأسلوب التقريري المباشر في المحور الأول، والكلام على المرثي بصيغة الغائب: "شاعر كانت الحصافة مجلاه .."، إلى أسلوب الخطاب مع المرثي في المحاور اللاحقة، متضمّنة مواضع عدة من النداء والاستفهام، والأمر، نحو: "شاعرَ الحبّ كيف قد نمت عن لذّة العمر؟"، و" شاعرَ الحب، قلْ لنا: أعنِ الموت خبر؟". ثمّ الرجوع إلى الأسلوب التقريري أحيانًا، كقوله مثلًا: "ما مضى ليس راجعًا .."، و "رب نزر من الأسى إخلاص وكثير من البكا تضليل".

ويختم أبو ريشة قصيدته بأسلوب النداء والخطاب، لأمة الضاد جمعاء، حين يقول: " أمّةَ الضاد هذه حكمة الله في البشر.. مات شوقي وقبله ماتت القادة الكُبر". وهو خطاب أراه ينطوي على نقد ثقافي للأمّة العربية التي ما فتئت تبالغ في تقديس عظماء بأعينهم، لسبب من الأسباب، استجابة لطبع مترسخ فيها، وإيلاء هؤلاء من التبجيل فوق ما هم عليه، وربما فوق ما يستحقون. فكأن أبو ريشة يطلب من هذه الأمة المنتشية بالتقديس أن ترعوي، وتتنبّه إلى أن الحياة رحم ولود، تجود بالعظماء، في كل مكان وزمان.

والاهتمام بالوقائع والتفصيلات من خصائص الأسلوب في هذه القصيدة، وفي غيرها من قصائد مرحلة أبو ريشة الرومانسية، كما يذكر محمد دندي، الذي يرى أنّ عناية أبو ريشة بالجزئيات التي يتفرّد بها مرثي من آخر، ربما هي ردّ منه على طريقة الرثاء العمومية في أوائل عصر النهضة، بحيث يمكن للمرثية أن تنطبق على غير مرثيّ، مع بعض التعديلات الطفيفة. ويعزو دندي هذا الأسلوب التفصيلي كذلك إلى تأثر الشاعر بالمذهب الرومانسي، الذي يؤكّد النزعة الفردية، فأراد هو أن يبرز فردية كل مرثي[1]. إنّه في

[1]. محمد إسماعيل دندي: عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته، ص174.

هذه المرثية يطوف في كرمة ابن هانئ، ويذكر كثيرًا من تفاصيلها، في مجالس الطرب واللهو التي كان ينغمس فيها شوقي، بين الرقص والغناء والشراب. كما يذكر مسرحيات شوقي، وبراعته في رسم شخوصها.

أمّا الأسلوب العام للمرثية، فأهم ما يلفت الانتباه منه هو دبلوماسية أبو ريشة الذي أبدى توازنًا لافتا. بحيث احتفى بشاعرية شوقي احتفاءً كبيرًا مضمونًا وشكلًا، ونقده في غروره، لكنّه بضميمة ثناء كبير، وتقدير جليل للنبوغ والعبقرية خفّف كثيرًا من حدّته. ولو أُجتزئت أبيات النقد وحدها من القصيدة، لشكّلت هجاءً مرًّا.

ويمكن القول، بناء على ما سبق، إن أبو ريشة أراد أن يكرّس أسلوبًا جديدًا في رثاء الشعراء، يمكن أن يُسمّى الرثاء الواقعي، وهو أن يشيد بشاعرية المرثي ويقرّ بها، لكن إن تكن فيه خصلة محل نقد فلا غضاضة في ذكرها، ليطبع رثاءه بطابع الصدق بعيدًا به عن الرياء والنفاق، التي قد تستبطنهما الإشادة الخالصة، وهذا يتّم، عند أبو ريشة، على وعي كبير بوظيفة الشاعر في الحياة، وأهميته، لا سيّما إن يكن شاعرًا مثل أحمد شوقي. فأبو ريشة لا يجعل من مأخذه على شوقي دافعًا لإنكار نبوغه، ومكانته الفريدة بين الشعراء كما فعل العقاد.

النصّ الرابع والأخير: مرثية أحمد عبد المعطي حجازي "الرجل والقصيدة" في صلاح عبد الصبور.

يمكن وضع مجموعة من المحاور لهذه المرثية وإن تكن متداخلة يصعب الفصل بينها بدقّة: الأول، الارتباط الإبداعي والوجداني بين الراثي والمرثي، ويتراءى في بعض سطور المقطع الأول، لكنه غير جليّ، يحتاج إلى التأمّل. يقول(1):

ما حيلتي؟ وخُطايَ أقصرُ من خُطاكْ

1. أحمد عبد المعطي حجازي: الأعمال الكاملة (أشجار الإسمنت)، ص611.

تروحُ مستبقًا، فتسبقني، وتنأى،

ثمّ لا ألقاكَ إلّا في نهاياتِ الطريقْ

وعليكَ من ذكرى المغامرةِ افتضاحٌ فاتنٌ،

وعليكَ أصواتٌ، وألوانٌ،

قطوفٌ من بواكير الخليقةِ،

أو رؤى مما تُزخرفُ فيكَ ألسنةُ الحريقْ!

يستهل حجازي مرثيته بسؤال حائر، يستبطن الألم والحزن لفراق صديقه الشاعر الراحل، فيقول: إنك سبقتني إلى الموت، لأنّ خطاي أقصر من خطاك، وشأنك دائمًا أن تسبقني، في الريادة والإبداع، وها أنت تسبقني في الخلاص من أعباء الدنيا. كما أن شأني دائمًا أن أتأخرّ عنك، ولا ألقاك إلّا في نهايات الطريق، وعليك علامات المغامر الجريء، المبتكر، الأصيل، الفطري، المتحمّس لكل تجربة جديدة. لقد وظّف سبق عبدالصبور له بالموت في التعبير عن سبقه الإبداعي له كذلك، فهو حزين لفراق صديقه المتفوّق، ومقرّ بتأخّره عنه في جرأته الإبداعية.

قد نفهم أكثر عمق هذا الألم الذي يعتصر قلب حجازي على رحيل صديقه، إذا عرفنا ملابسات موته؛ فعبد الصبور إذ مات بعد خروجه من منزل حجازي بقليل، من حفلة عيد ميلاد خاصة أقامها حجازي، صيف سنة 1981م، ودعا إليها أصدقاءه المقرّبين، ومنهم عبد الصبور، وأمل دنقل. وأثناء الحفلة جرت مشادة كلامية بين الرسام بهجت عثمّان، أحد المدعوين، وعبد الصبور، حول انخراط الأخير بالعمل الحكومي، وخدمة النظام الحاكم آنذاك، وسياسته في التطبيع مع إسرائيل. إذ اتهمه الرسام بخيانة مبادئه، بقوله: " إنت بعت ..

وبعت بمليم يا صلاح". فثار الشاعر وهبّ واقفًا مستنكرًا هذا الاتهام، وبعد ذلك بدقائق كان قد توفي فور وصوله إلى مستشفى (هليوبوليس) المجاورة لمنزل حجازي[1].

لقد ترك ذلك أعظم الألم والأسى في نفس حجازي لأنه فقد صديقًا عزيزًا، ورفيق قلم وريادة في الشعر والأدب، ولأن عبد الصبور مات، أو بدأت رحلة موته، في منزل حجازي، إثر تلك الدعوة، وتلك المشادة، التي ربما لام حجازي نفسه أنه سمح بها أو سكت عنها، أو شيء من هذا القبيل. المهم أن الرجل تضاعف ألمه وحزنه، وربما انعكست ملابسات القضية على طبيعة مقاربة حجازي الرثائية؛ وكانت وراء هذه الهالة المثالية، والحيثيات الماورائية التي يرسمها حول صديقه.

وقد عبّر عن فكرة السبق والتأخرّ بقوله: "خطاي أقصر من خطاك"، ومفردة "خُطى" قابلة لغير تأويل، فقد تُفهم أنها الخطى في طريق الإبداع، أو في طريق الريادة، أو كلاهما معًا، فضلًا عن الطريق إلى الموت.

أمّا نزعة المغامرة والابتكار عند عبد الصبور، فعبّر عنها بمجموعة من الألفاظ والصور، مثل: "عليك أصوات وألوانٌ"، فالأصوات والألوان تدل على التنوّع، والتعدّد، والبحث الدائم عن المختلف. أما الصورة في قوله: " عليك .. قطوف من بواكير الخليقة"، فاستعارة قامت على تشبيه الخليقة بشجرة، لها بواكير ثمر حظي المرثي بقطوف منها، أي أنه مبدع فطري، ينقاد إلى فطرته النقية في إبداعه، لا إلى قوانين وضعها هذا وذاك، ممن شابتهم النظرة الضيقة للأمور، والارتهان إلى ذوق سطحي مهيمن. وللتعبير عن حماسة الشاعر للتجربة والبحث عن الجديد، جاء حجازي في قوله بهذه الصورة: "ورؤى مما تزخرف فيك ألسنة الحريق"، فجعل الحماسة حريقًا، له لهيب تزخرف ألسنته الرؤى في وجدان الشاعر، فيبتكر ويبدع بحماسة.

---

[1]. عبلة الرويني: الجنوبي، ص134 -136.

المحور الثاني، وهو الأكبر، يشتمل على ثلثي القصيدة تقريبًا، ويتناول علاقة المرثي والقصيدة، وتوحّده معها، واعتكافه فيها، لكنّ الشاعر فرّعه فروعًا. الأوّل استهلّ به فكرة التحام الشاعر المرثي مع قصيدته:

وأنتَ تُبعَثُ من رمادِكَ طيّبًا

وتعودُ للمقهى،

فتشربُ كأسَنا، وتموتُ،

هل هو موتُكَ المنشودُ،

أم موتُ القصيدةِ مشتهاكْ؟

وكلاكُما متبرّجٌ لرفيقِهِ

وكلاكُما ذاوٍ، ومنطفئٌ على طرفِ السريرِ،

وأنتَ تبحثُ في صِباها، دون جدوى،

عن صِباكْ!

إنّه ينسج أوّل خيوط التوحّد بين عبد الصبور وقصيدته المثالية المكتملة التي طالما طمح إليها، فيسأل صديقه: هل موتك هو موت قصيدتك هذه؟ ثمّ يصوّر الفقيدَ وهو في حال الصراع مع المرض، أو هو الصراع القاتل المحتدم داخل نفس الراحل(1)، ويجعل للقصيدة الحال نفسها من المعاناة والانطفاء والذُّوِيّ، وأن المرثي ما فتئ يبحث عن تجدده وانبعاثه وصباه الإبداعي فيها، حتّى في لحظاته الأخيرة.

1. يُنظر: حسن الغرفي: أمل دنقل، التجربة والموقف، مطابع أفريقيا الشرق، المغرب، 1985م، ص63. حيث ينقل كلاما لدنقل يرى فيه أن عبدالصبور كان ممزقا بين اتجاهاته الوطنية والثقافية التي آمن بها، وبين عمله مع السلطة المطبّعة، وأن المشادة التي جرت لم تكن هي التي قتلته، بل كانت القشة التي قصمت ظهر البعير.

على المستوى الفنّي، فحجازي، على عادة الحداثيين المتميّزين، يدهش القارئ بتعبيرات غير مألوفة، وغير متوقّعة، للتعبير عن أفكاره، فالمرثي والقصيدة كلاهما "متبرّج لرفيقه"، أي كلاهما في شغف إلى الآخر ليلتحم معه لخلق الإبداع، وهما صحّا معًا وانتكسا معًا، وكلاهما الآن "ذاوٍ ومنطفئ على طرف السرير"، ولنا أن نلاحظ الدقة في: "طرف السرير"، دلالةً على الهزال الشديد والتلاشي، فما عاد للشاعر المريض جسم يملأ السرير، بل انحسر إلى طرفه، وقصيدته حالها حالُه. والمقصود بالطبع نهجُه الشعري، وأسلوبه، وتميّزه. فحجازي يروم أن يقول أنّ لا أحد يمكن أن يخلف عبد الصبور في مكانته الشعرية، واستثنائيته الإبداعية، وتعامله الفريد مع القصيدة. فهذه كلها أمور رحلت برحيله.

الثاني يرسمه حجازي بخطوط خطاب يتخيّله عند عبد الصبور لقصيدته، يقوم على فكرة المنح، منح الشاعر فكره وانفعالاته وثقافته للقصيدة، حتّى صارت مرآة له، بل جسمًا وروحًا، بحيث لا يعود يرى وجهه القديم قبل انبثاق القصيدة في كيانه:

خبّأتُ كنزي فيكِ، أيّتها الصبيّةُ، وارتحلتْ

علّمتُ جسمَكِ لونَ جِسمي،

صوتَه الجيّاشَ،

حتّى صرتِ لي لغةً، وذاكرةً،

وها أنا مُذْ رجعتْ

عارٍ،

أفتّشُ فيكِ عن وجهي القديمِ،

فلا يطلُّ عليَّ من خلفِ الحجابِ سواكِ أنتْ!

عبّر حجازي عن فكرة المنح بصور حداثية، قامت على الاستعارة، بنوعيها التصريحية والمكنية. فعبد الصبور خبأ كنزه في القصيدة الصبيّة، أي منحها فكرَه وإبداعه، ورحل. وعلّم جسم القصيدة لون جسمه، وصوته الجيّاش، أي منحها ملامحه وأسلوبَه وإيقاعه، فميّزها. فصارت لغته، وذاكرته، أي إن شعره شاهد على مراحل حياته، وما عاد منفكًّا عنه. فالشعر هو الشاعر، وبالعكس.

أمّا الثالث، فيرسمه حجازي بخطاب تخيّليٍّ عميق، يجريه مع صديقه الراحل حول فكرة منح القصيدة للشاعر، وعطائها له بشروط:

هي وردةُ الليلِ الفريدةُ،

تصطفي رجلًا، وتمنحُه بهاءَ الكلِّ،

تُسكنهُ سريرتَها، وتُرضعُه الخلايا والعروقْ

وهل تنيلُكَ منتهاها،

قبلَ أن تنجابَ عنكَ وجوهُكَ الأخرى،

وتُدركُ منتهاكْ

وأنتَ وحشيٌّ، وعَذْبٌ

كنتَ تجفُلُ حينَ توشكُ أن تنالَ،

وكنتَ مشدودًا إلى شيءٍ هناكْ

وكنتَ تفتنُها بحزنِكَ، ثمّ ترحلُ هاربًا منها،

وتعبرُ في فيافي الروحِ من ضيقٍ لضيقْ

وتعودُ للمقهى،

فتشربُ كأسَنا، وتموتُ

هل هو موتُكَ المنشودُ،

أم موتُ القصيدةِ مُشتهاك؟

فالقصيدة الطامحة الغامضة تصطفي من بين الشعراء شاعرًا تمنحه أسرارها، أسرار الإبداع والتميّز بعد أن يقدّم لها قربانًا، هو ألّا يتخلّى عمّا سواها من انهماكات الحياة، ويتيح لها أن تغور إلى أقصى أعماقه، فبهذا تمنحه منتهاها، وأقصى الإبداع فيها. لكنّ الشاعر، مع ذلك، كان يتوجّس عند كل وصول، لأنه لا يحب الوصول، بل يروم أن يبقى مسافرًا مطاردًا لذلك الطموح الإبداعي اللانهائي، لا يركن إلى الاستقرار مهما منحته القصيدة نفسها. لذلك فتن الشاعر قصيدته بقلقه ذاك، وطموحه الذي لا يرضيه شيء، ويظل على هذه الحال إلى أن يموت، فتموت معه قصيدته التي لن تجد فارسًا لحوحًا منطلقًا إلى اللانهاية مثله.

هذا المقطع خصب بالصور العميقة المفضية إلى دلالات شاسعة، فالقصيدة "هي وردة الليل الفريدة"، أي غامضة، تنتسب لليل لا للنهار، لذلك هي فريدة، وهي قبل ذلك وردة، مصدر للجمال والعطاء والطيب. ثمّ أنّها "تصطفي رجلًا، وتمنحه ..."، فهذا تجسيم للمعنوي، وإعطاؤه الحياة، والقدرة على المنح والاصطفاء. دلالة هذا بيان أثر الشعر في جذب المبدع الاستثنائي إليه، وما يتحقق، على إثره، من انعطافات كبرى في عالم الشعر والإبداع. ثمّ "هل تنيلك منتهاها"، أي القصيدة المتجددة، ما لم تمنحها كلّ كيانك، وتفرغ وجودك ممّا سواها. وهذا استرسال مع التجسيم نفسه، الذي يستمر إلى نهاية المقطع.

وثمّة "التفات" أبدعه الشاعر حين انتقل من الحديث عن الشاعر المرثي بصيغة الغائب: "تصطفي رجلا، وتمنحه ..."، إلى صيغة الخطاب معه: "وهل تنيلك منتهاها .."، فهذا الأسلوب يستبطن تمرّد حجازي

على المتوقّع والمنطقي، في رصف الجمل على سطور القصيدة، وما يحدثه من صدمة لاسترسال القارئ، يتنبّه على إثرها إلى فكرة مهمة أراد لها الشاعر بريقًا مختلفًا.

فأمّا الرابع وهو الأكبر، ففي ثلاثة مقاطع، في ثلاثة وثلاثين سطرًا شعريًا شاده حجازي على لسان المرثي وجعله يحكي توحّده مع القصيدة، وحاله معها، ليلًا ونهارًا، وعكوفه فيها وعليها، وموقفه وإيّاها من المجتمع المضطرب حوله، وتوقها إلى الانعتاق دأبها مع نهاية كل رحلة، فتنعتق ويموت الشاعر. يقول في المقطع الأول:

كانتْ لها كلُّ الوجوهِ!

وكنتُ أطرقُ كلَّ ليلٍ مخدعًا،

لأطاردَ القمرَ المُراوغَ،

صاعدًا في عتمةِ الشُّرُفاتِ من حالٍ لحالٍ

نازعًا وجهَ الغريمِ، ولابسًا وجهَ الصديقْ

وتُطِلُّ مِثْلَ الحُلمِ زاهيةً،

فأدعوها إلى كأسٍ، وأتبعُها إلى نهرِ المرايا

نرتدي أحلامَنا الأولى

إلى أن نبلغَ الزمنَ النقيَّ،

فلا نخوضُ، وننتهي،

حتّى يداهمَنا الشروقْ

فنفرُّ عُريانيْنِ، نغرقُ في نُفاياتِ النهارِ،

ويستحيلُ جمالُنا كِسَرًا على الأبوابِ كاسفةَ البريقْ!

فالقصيدة لا تستقرّ على حال، وتتطلّب من الشاعر أن يراوغها، ويتنقّل هو الآخر من تجربة إلى تجربة، وأحيانًا يسترضيها لتستجيب له، فتستحيل فيما بعد إبداعًا مميّزًا. ولمّا تستجيب يسترسل معها، ويتبع فطرته الإبداعية بلا قيود، ويظلّ عاكفًا عليها طوال ليله، ولمّا يأتي النهار يصطدم الشاعر وقصيدته بمجتمع مناوئ للجمال والإبداع، هو كومة من النفايات، بحسب الشاعر، ليتحوّلا إلى شيء زائد عن الحاجة في نظر هذا المجتمع الذي يزدريهما ولا يلقي إليهما بالًا.

من الناحية الفنية، عبّر حجازي، كعادته، عن أفكار هذا المقطع بصور رائعة، فالقصيدة "لها كل الوجوه"، أي لا تستقر على حال، والشاعر يطرق كلّ ليل مخدعًا ليطارد القمر المراوغ، أي ينتقل من تجربة إلى تجربة، ويمارس مرونة كبيرة في رحلة إبداعه. فتراه "صاعدًا في عتمة الشرفات من حال لحال"، و "نازعًا وجه الغريم، ولابسًا وجه الصديق"، فكل هذه صور دلالاتها واحدة، هي مرونة الشاعر إزاء تقلبات قصيدته وحالها الزئبقية المتفلتة، التي يتبدّل تبعًا لتبدلاتها، وإلّا لن يظفر بها.

وتظلّ في حال تبدّله "مثل الحلم زاهية"، أي تستجيب له وتبدأ رحلة الإبداع؛ فيدعوها إلى كأس، كناية عن اهتمامه البالغ لإرضائها حتّى يتحقق له مراده، ويتبعها إلى نهر المرايا، أي إلى فيض من الخيال من تشبيه واستعارة وكناية، ومرايا بلاغية أخرى. ويعكف عليها، وينهمك بها، حتّى يداهمهما الشروق، فيفرّا عُريانين، وهذه صورة تدل على الانهماك الشديد بمتعة الإبداع، فلا يلتفت الشاعر إلى مرور الليل. ويقطع عليه النهار خلوته مع قصيدته المحبوبة، ويغرقان في نفايات النهار، أي في مجتمع قشريٍّ لا يحفل بالجمال، ولا يقدّر الإبداع. لذا يتحوّل جمال الشاعر وقصيدته "كسِرًا على الأبواب كاسفةَ البريق". فهي صورة بديعة تدلّ على التجاهل والازدراء والاستغناء عن الشعر الجميل العميق.

يستمر حجازي في الإضاءة على موقف الشاعر المتوحّد وقصيدته إزاء المجتمع المسموم، الخالي من الأمان والصاحب الأمين، فيقول:

أنكرتُها؟ أم أنكرتني؟

والنّهارُ مخافةٌ.

زمنٌ يُعرّينا، وذو الوجهِ الكئيبِ

تسيلُ بسمتُه على شفتيهِ سُمًّا،

والطريقْ

لا أمنَ فيه، ولا رفيقْ!

فقسوة هذا المجتمع، وقمعه للجمال، والبوح المخالف، يضطرّ الشاعر إلى أن ينكر قصيدته وتنكره. فالتفتيش والتحرّي والملاحقة هي سمات هذا الزمن القاسي، ممّا يجعل الشاعر المرهف كئيبًا مُحبَطًا يائسًا، وغريبًا، حيث لا أمانَ، ولا صديق يُؤتمَن.

في الجانب الفنّي، رمز للمجتمع وصخبه بالنهار، في مقابل الليل وقت خلوة الشاعر مع قصيدته. وهذه دلالة سلبية للنهار غير معهودة، فالمعهود أن يدلّ النهار على الحرية، والحق، والوضوح، والخلاص، وغيرها من المعاني الإيجابية، لكنّ حجازي جعل للنهار هذه الدلالة السلبية، لمقابلته لليل خلوة الشاعر ذي الدلالة الإيجابية هنا. أمّا النهار فهو دلالة الوضوح الممجوج عند الحداثيين، والنمط التقريري المباشر في الشعر، الذي نهضت عليه المدرسة الكلاسيّة عبر كل عصورها. إنّه الذوق السائد، المتوائم مع المجتمع المحتفي بالقشور، المزدري للإبداع العميق، لذلك قرّر حجازي أنّ "النهار مخافة". فاستخدامه التراثي لمفردة

"مخافة"، يذكرّ بكلام "ستيتكفتش" السابق عن أسلوبه المميز في الجمع بين الحداثة والتراث ضمن وحدة متماسكة نادرة، وهو ما يبدو في مواطن كثيرة في مرثيته هذه.

وعبّر حجازي عن نزعة التفتيش والتحرّي المتأصلة في المجتمع العربي بعبارة: "زمن يعرّينا"، بما تحمله كلمة "يعرّي" من دلالة جليّة في الإنسان الشرقي، الذي يعدّ تعرية الجسم هتكًا للكرامة، وقتلًا لإنسانية الإنسان، واعتداءً على سيادته. وكان حجازي مدهشًا في الصورة الحيوية التي رسمها للوجه الكئيب الذي "تسيل بسمته على شفتيه سُمًّا"، دلالة على بسمة يُضطر إليها الإنسان المُحبط اليائس، في حين أنها في حقيقتها سمٌّ لا ابتسام. كما رمز إلى رحلة الحياة بالطريق الذي لا أمن فيه ولا رفيق، وهو وصف لحياة المثقف العربي المناهض، الذي يعيش في قلق دائم، وتوجّس من المحيطين به، في زمن دأبه التعرية والتفتيش.

ووصولًا إلى المقطع الثالث من هذه المرثية التي طوّلها حجازي على عادته في مراثيه، يصرّ على ذلك لـ " حرصه أن يكون وقورًا وصاحب فكر اجتماعي أو أيديولوجي، وألّا يكون متشائمًا بل متفائلًا انبعاثيًا، لا سيّما في مراثيه"[1]. في هذا المقطع يستمر بأسلوب الكلام على لسان المرثي، حاكيًا رحلة توحّده مع قصيدته، وانهماكه بها. فبعد أن يقطع عليه النهار\ المجتمع خلوته الليلية معها، يظل منتظرًا لليل جديد، وخلوة جديدة، وتأتي القصيدة، لكنّها مسكونة بحنين إلى فضائها البعيد الشاسع، ولا بدّ لها من الرحيل:

وأظلّ منتظرًا لقاءَ الليلِ،

تأتيني إذا دخل المساءُ،

وهزّها ريحٌ من التذكارِ،

---

[1]. ياروسلاف ستيتكفتش: ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، ص83.

فانفطرتْ حجارتُها حنينًا كنتُ وحدي مَن يَحُسُّ بهِ

كأنّي في الحجارةِ نبضةٌ

أو في نوافذِها البعيدةِ ضوءُ مصباحٍ غريقْ

تنحلُّ أصواتُ الشوارعِ، والسخونةُ، والغُبارُ

إلى طنينٍ لامعٍ

وتلوحُ لي هي فوق أشياءِ النهارِ شفيفةً كالمستحمّةِ،

تشرئبُّ إلى اعتناقِ فضائِها النائي

مرفرفةً على السفحِ العتيقْ

وأنا انتظرتُ مجيئَها، ثمّ انتظرتْ

ضيّعتُ كنزي في الشوارع،

وانتحرتْ!

الآنَ ينكسرُ الشعاعُ على المدى

ويرفرفُ الوجهُ الطليقْ

والآن تبتدئُ القصيدةُ،

تخرجُ الأسماءُ عاريةً،

وينفصلُ الرمادُ عن البريقْ!

فالقصيدة ما عادت تطيق المكوث، حتّى مع شاعر متوثّب لكل جديد، فهي زئبقية، طبعها التفلّت. وقد يراوغها الشاعر سنوات، لكن لا بد لها من الرجوع إلى حيث جاءت، إلى الفضاء البعيد، ولا يسع الشاعر إذّاك إلا أن يرحل هو الآخر عن ذلك النهار القاسي، ويموت. وحينئذٍ تنبثق صورة جديدة لذلك التوحّد، هي

القصيدة الماثلة للقارئ بعد موت الشاعر، هي القصيدة والشاعر في آن، بعد أن رحل وتجرّد من المادة، وبعد أن رحل وهج الإبداع تاركًا وراءه هذه النصوص العميقة الخالدة.

في المقاربة الفنية، المقطع زاخر بصور حيوية متوائمة مع مستوى الانفعال الذي بلغه الشاعر في هذه المرحلة ما قبل الختامية من المرثية، لأنّ المقطع يفضي في نهايته إلى انتقال علاقة التوحّد بين الشاعر وقصيدته من حال البنائية التي كرستها مرونة الشاعر، إزاء تبدّلات قصيدته، ونزعته إلى التجديد الدائم، وتنقّله من حال إلى حال في عالم الإبداع؛ تفضي إلى الانتقال من تلك الحال إلى حال التوحّد المجرّد عن المادة، بموت الشاعر، وتوقّف رحلة الإبداع. حينها يغدو الشاعر، فعلًا، هو قصيدته المكتوبة أو المقروءة أو المسموعة.

أمّا عن حال وصول الإبداع والتجريب بالشاعر إلى مستوى التوق إلى الخلاص والتجرّد، بموت كل منهما، واتحادهما اتحادًا جوهريًا مجرّدًا على السطور أمام القارئ، فقد عبّر حجازي عن ذلك بصور ممتدة عميقة. فصوّر (القصيدة \ الإبداع) هيكلًا أو قلعة "انفطرت حجارتها حنينًا"، أي الحنين إلى التجرّد والماوراء، "إلى اعتناق فضائها النائي"، والسفر إلى الأثير خلف هذا العالم المادي، إلى عالم المُثل العليا. وصوّر إحساس الشاعر وحده بها وبحنينها، حين انفطرت حجارتها وأنّ "في الحجارة نبضة، أو في نوافذها البعيدة ضوء مصباح غريق"، وهي صورة عميقة دالة على شدّة التماهي بين الشاعر وقصيدته، التي يكون في قلب انفطارها حين تنفطر، وفي قلب غرقها وهي تغرق، كأنه ضوء مصباح في أحد نوافذها، وهنا إيحاء بأنه أحدث صورة أخرى للقصيدة المنتفضة على وجودها غير صورة القلعة المنفطرة الحجارة، هي صورة السفينة الغارقة، جعلها حجازي متداخلة مع الصورة السابقة بطريقة مدهشة.

وصوّر تحوّل القصيدة المنفطرة المنتفضة، وسط جوّ مضطرب مختلط من "أصوات الشوارع، والسخونة، والغبار" إلى "طنين لامع"، وهي صورة غرائبية محمّلة بالدلالات المنفتحة على كثير من التأويل، فربما عنى حال احتضار الشاعر المرثي وتفاعله الداخلي مع أطياف قصيدته، إذ استطاع أن يعيش معها خلوة، في غير وقت الليل، بل في وقت النهار الصاخب، وهو يفارق الحياة، فتلوح له قصيدته إذّاك "فوق أشياء النهار شفيفةَ كالمستحمّة، تشرئب إلى اعتناق فضائها النائي". وحين يموت الشاعر، راحلًا وراء قصيدته، "ينكسر الشعاعُ على المدى، ويرفرف الوجه الطليق". الآن تتوقف رحلة شعاع الإبداع، ويطير الوجه المتحرر من قيود المادة نحو الأثير الماورائي، "والآن تبتدئ القصيدة". والآن "تخرج الأسماء عارية"، أي تتكشّف مرامي الشاعر، ورموزه، وأسراره التي أودعها قصائده. ولمّا "ينفصل الرماد عن البريق"، لأنّ الشاعر ما عاد محكومًا بالمادة وقوانينها، ولا خاضعًا لزمن التفتيش والقمع، بل صار بريقًا مجرّدًا عصيًّا على الملاحقة والتضييق والتجاهل.

وأمّا المحور الثالث والأخير، فامتداد الأوّل، أي علاقة الراثي بالمرثي، والارتباط الوجداني بينهما. بيد إنّ هذا المحور يكتسب مزيدَ عمقٍ، وإبداع، وحيرة، وألمٍ، وحزنٍ، لأنّه يجيء بعد كلّ ذلك الإبحار الفلسفي الطويل والعميق في فكرة توحّد الشاعر مع قصيدته، وما أفضى إليه من تموضع أثيري معنوي للشاعر في ثنايا ميراثه الشعري. وهذا هو التوحّد الأقوى والأبقى، ولا يتحقّق إلّا بعد رحيل الشاعر عن عالم المادة، إلى عالم الروح، فيتماهى مع شعره في سنخيّة واحدة:

ألقاكَ أين الآن!

والمنفى بعيدٌ، والبلادُ تناقلتكَ.

أأنتَ في رجْعِ اليمامْ

إذا ترقرقَ في امتداداتِ الزمرّدِ،

حيثُ ينفرطُ الغمامْ

أم أنتَ في الطميِ الطريِّ،

إذا تخلّعَ في الظهيرةِ عاريًا

متعطِّرًا بشذاه،

في الصمتِ المُمزَّقِ بالنعيبِ وبالبغامْ

أم أنتَ في الطميِ القديمِ!

إذا تفتّتَ تحتَ أقدامِ الشموسِ

العابراتِ عليهِ من عامٍ لعامْ؟

ها أنتَ تسبقُ مرةً أخرى،

افترقنا يا صلاحُ، ونحنُ نشربُ!

نحنُ من سفرٍ أتينا للّقاءِ، وكنتَ تنأى

والشرارةُ فيكَ تُزهرُ،

واللوامعُ،

فالطوالعُ،

فالبروقُ،

أقمتَ أرضَكَ،

وانتصبتَ على مجاهِلِها القصيّةِ غارقًا في الضوءِ،

تلكَ قصيدةٌ أولى، وخلف الظنِّ ثمّ قصيدةٌ أخرى،

وبينهما تنامُ، وتستفيقْ!

في هذا المحور، الذي يتداخل فيه التناول الموضوعي والفني، لحاجة تفرضها طبيعة هذا المقطع المليء بالصور الغرائبية المفتوحة على دلالات واسعة. حجازي ينشد اللقاء مع صديقه الراحل، اللقاء مع حضوره الإبداعي، مع ما أفضى إليه بعد رحيله، وبعد انفصال الرماد عن البريق. ويحار أين يجده، وقد تناقلته الأذواق والأفهام والآراء، أهو إلى الحداثة "الطمي الطري" ينتسب، وقد شطّت الحداثة في رحلة تمرّدها إلى مجاهل لا يقف لها المرء على أي ملمح، وصارت شيئًا "تخلّع في الظهيرة عاريًا متعطّرًا بشذاه" أم هو، على ذلك، صار من "الطمي القديم"! وهو الذي ظل يكافح ويتمرّد ويجرّب حتّى يتحرّر من النسبة إلى القديم، الذي "تفتّت تحت أقدام الشموس العابرات عليه من عام لعام"، وقد انكشفت كل أسراره بفعل السطوع المتكرر عليه، فتفتّت رونقه، وجدّته، وجاذبيته، ولم يبق له إلّا مادته اللغوية.

ثمّ يقرّ حجازي لصديقه بالسبق، "ها أنت تسبق مرةً أخرى"، وربّما كانت دلالة السبق مختلفة هذه المرة، فربما قصد به السبق إلى أن يُنظر إليك على أنك قديم، يجب تجاوزك، من النهمين إلى مزيد ومزيد من الحداثة. بعد ذلك يخاطب صديقه بخطاب حزين، يستبطن فلسفة وجودية عميقة، فيقول له: "افترقنا يا صلاحُ، ونحن نشربُ! نحن من سفرٍ أتينا للقاء". إنّه يتألّم من واقعٍ يذكّر نفسه به كل آن، وهو الفراق كأنه غير مصدّق له. ويقول نحن من سفر سحيق أتينا، هو سفر الإنسان منذ خُلق روحًا تنتظر أن تحلّ في جسد مادي، وتمكث على هذا الكوكب مدة، ثمّ ترحل إلى حيث جاءت. يقول: نحن أتينا من ذلك السفر السحيق إلى هنا لنلتقي قليلًا، وأنت كنت تنأى عن هذه الدنيا، وإبداعك يتوهّج، ويتوطّد، ويترسّخ خالدًا، إذ بدأت ومضةً لامعة "اللوامع"، في فضاء التجديد الشعري، فشاعرًا طليعيًا "الطوالع"، فبرقًا ساطعًا جليًّا. وصنعت مدرستك الشعرية

الخاصة "أقمت أرضك"، وكنت أنت فارسها الأجرأ في الذهاب إلى أقصى الإبداع "وانتصبت على مجاهلها القصية غارقًا في الضوء".

كنّا في محضر مرثية حداثية، هي احتفاء بشاعرية المرثي، لكنه احتفاء استثنائي، تجاوز الثناء على شاعرية الشاعر ونبوغه وتفرّده وأهميته وشهرته، إلى الغوص العميق في تفاعله مع إبداعه، وعكوفه فيه وعليه، وقلقه الوجودي في خضمّ رحلته الإبداعية، ما من شأنه أن يكرّس نظرة أعمق لوظيفة الشاعر في الحياة، وأهمية موقعه على خارطة الوجود الإنساني، ونشاط هذا الوجود، الحضاري، والفكري. فهذا الغوص يكرّس فكرة تتجاوز النظر إلى الشاعر على أنه مبدع ميدانه المساحة اللغوية والبلاغية والفكرية والجمالية، إلى كونه مبدعًا ميدانه القلق الوجودي الإنساني عمومًا، والشغف الماورائي الذي لا ينتهي. والشاعر، على هذا، يُنظر إليه أنه رائد للإنسانية في استشراف فضاءات بعيدة في واقع هذا الوجود، والتعبير عنها بعمق وجمال بأسلوب متفرّد، لا يتأتى إلّا للشعراء الحقيقيين، المسكونين برؤى إنسانية كبرى، والمستحوذين على قدرة فنية هائلة، تجمع بين الموهبة، والاكتساب المعرفي المتقدّم.

الخاتمة

تناولت الدراسة رثاء الشعراء للشعراء في الشعر العربي المعاصر، بشقيه الشّطري والحداثي. وإن أُستهلت بفصل تناوله في الشعر العربي القديم، لاستجلاء مراحل التطور في المضمون والفنّ. وقد تمخضت من خلال تتبّع تقريبي للنصوص في الحقب المختلفة عن نتائج أهمّها:

1. قلّة هذا الضرب من الرثاء في الشعر القديم، لا سيّما الجاهلي؛ لأسباب عدة مجتمعة أو متفرّقة، وأهمّها: التنائي في المكان بين الشعراء، وصعوبة معرفة خبر الموت في حينه، والتعصب القبلي إذ لم يكن الشاعر ليرثي شاعرًا هجا قبيلته أو هجا أفرادًا منها، والتحاسد بين الشعراء والخصومات الشخصية. وتبيّنَ أن هذا الرثاء القليل، لم يكن أكثره عن تقدير الشاعر المرثي من حيث هو شاعر، بل كان يقف وراء ذلك صلة القرابة أو الصداقة أو الوفاء وغيرها من أسباب اجتماعية، وأنه جعل يزداد مع بدايات العصر العباسي، للانفتاح الحضاري، وتواصل الشعراء، وتغيّر الذوق العام.

2. معظم الرثاء القديم في الشعراء لم يكن يتمحور حول شاعرية المرثيّ، بل كان يتناول المناقب الإنسانية والاجتماعية، التي يشترك فيها غير الشاعر مع الشاعر. ربما لأنّ طبيعة الإنسان القديم كانت بكائية تفجّعية، فربما كان تركيز الشاعر على الناحية البكائية يشغله عن الاحتفاء بشاعرية المرثي.التي قد تكون مسلمًا بها في الذوق القديم، أو أنها لم تصل إلى مستوى المناقب والفضائل الإنسانية والاجتماعية، بيد أنها بدأت تنحسر مع بدايات العصر العباسي، بظهور حركة التجديد الشعري، واصطفاف الشعراء ضمن اتجاهات شعرية متباينة، فصار الرثاء وسيلة للانتصار للمذهب الشعري الذي ينتمي إليه الشاعر المرثي ممّا تسبب بالاهتمام بشاعريته، جنبًا إلى جنب مع سائر مناقبه الإنسانية، وربّما تمحور حول الشاعرية وحدها كما ظهر في بعض النصوص المتأخرة، في الحقبة المملوكية، وبعضه شابه التكلّف، وكثرة الزخرفة، والمبالغة في البديع.

3. صار الاحتفاء بشاعرية الشاعر أمرًا محوريًا في الرثاء الشّطري المعاصر، بتباين بين الشعراء عددًا وأسلوبًا وعمقًا، وشاع رثاء الشعراء لغير سبب، منها الالتزام الاجتماعي، والعلاقات المتينة بين الشعراء، لا سيّما من أصحاب الاتجاه الواحد، وانتشار وسائل التكنولوجيا الحديثة، ومواكبة حدث الوفاة فور وقوعه،

وتوافر وسائل النشر، وحرص الشعراء على رثاء أقرانهم من المشهورين أصحاب المكانة، لكي ترتبط أسماؤهم بأسمائهم ويكون لهم شعر مميز في الرثاء، وزيادة الوعي بوظيفة الشاعر وأهمية دوره في المجتمع.

4. كان لتعدّد المذاهب الشعرية واختلافها وخلافها أثر في رثاء الشعراء للشعراء من حيث الكم والنوع، والوجود وعدمه. ففي حين كثر عند شعراء انعدم عند آخرين أو قلّ جدًا، ربّما لحرصهم على عدم الانزلاق إلى شعر المناسبات أو لانطوائهم على ذواتهم، وهمومهم الشخصية. ناهيك بأن بعض الشعراء لم يرثِ شعراء بعينهم، للخصومة الأدبية، أو الشخصية، أو كلتيهما معًا، وأن بعضهم يرثي شعراء من غير مذهبه الشعري إعجابًا به، أو نكاية منه بآخرين مناوئين للمرثي.

5. التباين في أسلوب عنونة مراثي الشعراء للشعراء، وفقًا لاختلاف المدارس الشعرية؛ إذ اكتفى الكلاسيّون بوضع اسم الشاعر المرثي فوق المرثية، وربما سُبق اسمه بكلمة "رثاء". أما الرومانسيون والرمزيون، فظهرت عندهم عناوين أعمق، تعكس سمات مذاهبهم الشعرية، وحرصهم على التجديد، ومغايرة العناوين التقليدية، فوضعوا عناوين ابتعدت عن لفظة "الرثاء"، ولجأوا إلى مناصات تربط العنوان به، من مثل: إلى روح فلان.

6. توافر ظاهرة تعدّد الرثاء في الشعراء، كأن يرثي الشاعر شاعرًا بغير مرثية، بسبب الاهتمام بتقدير الشعراء، لا سيّما المتميزين منهم، ورؤوس الاتجاهات الشعرية. وتكرار ظاهرة إحياء ذكراهم، وتشمل ظاهرة التعدّد رثاء من شعراء مختلفين لشاعر بعينه، نظرًا لشهرته وتميزه، من مثل أحمد شوقي والجواهري ونزار قباني، وتبع هذا ظاهرة الطول والقصر في المراثي تبعًا لمكانة المرثي وشهرته.

7. تباين رثاء الشعراء للشعراء في الشعر الشّطري المعاصر في تعامله مع ثنائية (الشاعر \الإنسان)؛ لكن معظم الراثين قدّموا الشاعر على الإنسان تكريسًا لظاهرة الاحتفائية بشاعرية الشاعر، التي تُعدّ سمة من سمات الرثاء المعاصر، خلافًا لما كان عليه أكثر الرثاء القديم للشعراء.

8. ظهر تواري الراثي خلف المرثي عند بعض الشعراء، ربما لاشتراك الراثي والمرثي في أمور أدبية أو اجتماعية أو غيرها. وقد كان خفيًّا لا يُستجلى إلّا بعد تأمّل، ومعاودة. وقد منح المرثية قيمة إضافية، أدبية ونفسية، وعمقًا.

9. أجاد بعض الشعراء الشّطريين المعاصرين في إدارة التزاحم بين الشعر وغير الشعر، في رثائهم لشاعر تحقق في سيرته، كرثاء خليل مطران للبارودي. وقد تباينت أساليبهم في معالجة الظاهرة، حتّى مع شاعر بعينه، مثل رثاء كلٍّ من الشاعر القروي وإلياس أبو شبكة لجبران الذي عُرف شاعرًا وناثرًا ورسّامًا.

10. توسّع بعض الشعراء في الرثاء الشطري، وتجاوزوا الإطار الشخصي إلى قضية يمثلها المرثي، بقطع النظر عمّا هي، ممّا رفد المراثي بمزيد من القيمة الأدبية والفكرية، وربما التاريخية، وجعلها تتجاوز حدود الرثاء التقليدية مضمونًا وأسلوبًا.

11. أُستثمر الرثاء في الشعر الشّطري المعاصر، فوسّعه ورفده بمزيد من القيمة والتجديد في قضايا قومية، ووطنية، وإنسانية، وغيرها. كان بعضه طويلًا طاغيًا، حتّى على جوهر الرثاء نفسه، لكنّه عمّقه، ورفده بالقيمة، وجعل منه أسلوبًا احتفائيا جديدًا بالمرثي، كما عند الشاعر القروي. وكان قليله محدودًا في أبيات قليلة وعرضية.

12. قلّ رثاء الشعراء للشاعرات، والشاعرات للشعراء، والشاعرات للشاعرات، في الشعر الشطري، وفي الحداثي أقلّ، ربّما لقلة الشاعرات، لا سيّما المجيدات، قياسًا بالشعراء. واتسمت بعض النصوص، على قلتها، بالجودة والقيمة، وطغيان العاطفة فيها حين تكون المرأة هي الراثية.

13. قلة الرثاء الحداثي في الشعراء، ربّما لأنّ الحداثة، عمومًا، لا تحتفي بشعر المناسبات ومواكبة الأحداث فور وقوعها، بل تحتفي بمشاعر المبدع، وفكرته حول الحدث.

14. خرج شعراء الحداثة بالرثاء من واقعه التقليدي تمامًا، حتّى الذي أصاب حظًا من التجديد. وقلّما رثوا، وإن رثوا فإنهم يرثون بطريقة مغايرة. ونادرًا ما رثوا شاعرًا تقليديًا، ربّما لموقفهم من الاتجاه التقليدي نفسه من الأساس. بيد أنّ بعضهم رثى شعراء حداثيين راحلين من ذوي الريادة والمكانة.

15. أخذت المراثي عناوين حداثية، واحتاج بعضها إلى مناصات لها دور مهم في ربط النص بالجو الرثائي. وجذب القارئ والمتلقّي، وإن ظلّ ثمّة نصوص حداثية حافظت على النمط التقليدي في العنونة بوضع اسم المرثي مجرّدًا.

16. برزت بجلاء في الرثاء الحداثي بعض الأفكار والظواهر، كالأفكار الفلسفية في موضوعة "الموت: ولادة جديدة". وموضوعة "المرثي: شاعر راءٍ"، وانتقاد السلطة بنحو غير مباشر في موضوع "الشاعر المرثي والسلطة"، تقديرًا للمرثي، وتجلية لنضاله في مواجهتها.

واشتراك الراثي والمرثي في الإحساس بالغربة عن المجتمع في المقاربة الرابعة "الراثي والمرثي: غربة عن المجتمع". وتشابه الهمّ الشخصي عند الراثي والمرثي في موضوعة "امتزاج الهمّ الشخصي"، بحيث يجد الأول ذاته في الآخِر، ويدرك مأساته، وكذا الأمر في موضوع "أخوّة الشعر"، الذي يتجاوز الهمّ الشخصي إلى همّ الشعر والإبداع والتجديد.

17. عزّز المنحى التطبيقي في فصل الدراسة الأخير فكرة تطوّر رثاء الشعراء للشعراء عبر العصور المختلفة، وأنه اتخذ في كل حقبة سمات ميزته، من حيث المضمون والأسلوب والشكل والعمق، لأسباب أهمّها طبيعة العصر، وطبيعة الشاعر، والذوق العام أدبيًّا واجتماعيًّا وثقافيًّا.

ملحق ثبتٌ إحصائي بأسماء شعراء الشطرين المعاصرين المختارين للدراسة ومرثياتهم في شعراء راحلين

الشاعر الراثي	عدد مرثياته	الشعراء المرثيون
1. أحمد شوقي	3	حافظ إبراهيم، إسماعيل صبري، محمد عبدالمطلب.
2. حافظ إبراهيم	4	محمود سامي البارودي، إسماعيل صبري، عبدالحليم المصري، ملك حفني ناصف (باحثة البادية).
3. خليل مطران	6	البارودي، إبراهيم اليازجي، رشيد نخلة، حافظ إبراهيم، شوقي، عبدالحميد الرافعي.
4. محمد مهدي الجواهري	5	شوقي، حافظ، الرصافي (قصيدتان)، الزهاوي.
5. عباس محمود العقاد	5	حافظ إبراهيم (قصيدتان)، إبراهيم المازني (قصيدتان)، علي الجارم.
6. بشارة الخوري	2	شوقي، الزهاوي.
7. إيليا أبو ماضي	3	عبدالله البستاني، نسيب عريضة، سليمان البستاني.
8. علي محمود طه	4	شوقي، حافظ، محمد عبد المعطي الهمشري، فوزي المعلوف.
9. إبراهيم ناجي	7	أحمد شوقي (أربع قصائد)، خليل مطران، محمد عبدالمعطي الهمشري، محمد الهراوي.
10. عمر أبو ريشة	3	شوقي، حافظ، أمين الريحاني.
11. الشاعر القروي	13	شفيق المعلوف، ميشال المعلوف، فوزي المعلوف، خليل مردم بك، إيليا أبو ماضي، سليمان البستاني، رشيد أيوب، جبران، إلياس فرحات، سليم غازي، حسين غراب، محمد علي الحوماني، (في قصيدة واحدة: عبدالله البستاني، يعقوب صروف، جبر ضومط)
13. إلياس أبو شبكة	5	جبران، فوزي المعلوف، إلياس فياض، سليمان البستاني، (في قصيدة واحدة: شوقي وحافظ).
14. صلاح لبكي	2	خليل مطران، رشيد أيوب.
15. كمال نصرت	6	الرصافي (قصيدتان)، الزهاوي، عبدالرحمن البناء، إبراهيم الزهاوي، عدنان الراوي.
16. مرتضى الحمامي	1	نازك الملائكة.
17. ملك حفني ناصف	1	عائشة التيمورية.
18. نبوية موسى	3	عائشة التيمورية، ملك حفني ناصف (قصيدتان).
19. أمينة قطب	10	سيّد قطب.
20. فدوى طوقان	1	إبراهيم طوقان (ورثته في ثنايا قصائد عدّة)، عبدالمحسن الكاظمي.

المصادر والمراجع

1) القرآن الكريم.
2) إبراهيم، حافظ ، ديوان حافظ إبراهيم، ضبطه وصححه وشرحه ورتبه: أحمد أمين ورفاقه، دار العودة، بيروت، (د.ت).
3) ابن الأثير، علي بن أبي الكرم الجزري: الكامل في التاريخ، تحقيق أبو الفداء عبدالله القاضي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م.
4) الأسد، ناصر الدين: الحياة الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن حتّى سنة 1950م، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
5) إسماعيل، عزالدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967م.
6) إسماعيل، محمود حسن: الأعمال الكاملة، (ديوان هكذا أغني)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004م.
7) الأصفهاني، أبو الفرج علي بن الحسين الأموي: الأغاني، مؤسسة جمال للنشر، بيروت، (د.ت).
8) الأيوبي، ياسين: آفاق الشعر العربي في العصر المملوكي، جرّوس برس، طرابلس، لبنان، 1995م.
9) البارودي، محمود سامي: ديوان البارودي، حققه وصححه وضبطه وشرحه علي الجارم ومحمد شفيق معروف، دار المعارف، القاهرة، 1971م.
10) باشا، عمر موسى: ابن نباتة المصري أمير شعراء المشرق، دار المعارف، القاهرة، ط2، (د.ت).
11) البحتري، الوليد بن عبيد الطائي: ديوان البحتري، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1972م.
12) بدوي الجبل (محمد سليمان الأحمد): ديوان بدوي الجبل، دار العودة، بيروت، 1978م.
13) بروكمان، كارل: تاريخ آداب اللغة العربية، ترجمة وتحقيق محمود فهمي حجازي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.
14) بسيسو، عبد الرحمن: قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر(تحليل الظاهرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999م.
15) بكّار، يوسف: بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث، دار المناهل، بيروت، 2009م.
16) = = =: الرحلة المنسية: فدوى طوقان وطفولتها الإبداعية، دراسة ونصوص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2000م.
17) = = =: العين البصيرة، قراءات نقدية،(كتاب الرياض 86)، مؤسسة اليمامة الصحفية ، الرياض، 1421هـ (2000م).

18) = = =: من بوادر التجديد في شعرنا المعاصر، خليل مطران وإبراهيم طوقان نموذجًا، دار المناهل، بيروت، ط2، 1995م.

19) البكري، أبو عبيد عبدالله بن عبدالعزيز الأندلسي، سمط اللآلي في شرح أمالي القالي، تحقيق عبدالعزيز الميمني، تصوير دار الكتب العلمية، بيروت،1932م.

20) البيّاتي، عبد الوهاب: الأعمال الشعرية2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م.

21) = = = = =: تجربتي في الشعر، منشورات نزار قبّاني، بيروت، 1968م.

22) البيهقي، إبراهيم بن محمد: المحاسن والمساوئ، تحقيق محمد سويدان، دار إحياء العلوم، بيروت، 1988م.

23) تأبط شرًّا، ثابت بن جابر: ديوان تأبط شرًّا ، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، ط2، 1999م.

24) التطيلي، الأعمى ، أبو جعفر أحمد بن عبدالله بن أبي هريرة (525هـ)، تحقيق إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، لبنان، (د.ت).

25) ابن تغري بردي، يوسف بن عبدالله الظاهري الحنفي: النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، تحقيق محمد حسين شمس الدين، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار الكتب، مصر، 1992م.

26) تقي الدين، أمين: ديوان أمين تقيّ الدين، جمعه وحققه وقدّم له سامي مكارم، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.

27) التل، مصطفى وهبي "عرار": عشيات وادي اليابس، جمع وتحقيق وتقديم زياد صالح الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1998م.

28) = = = = : عشيات وادي اليابس، جمع محمود المطلق، شركة الطباعة الحديثة، عمّان، 1954م.

29) توفيق، حسن: بدر شاكر السيّاب، دراسة فنية وفكرية، دار أسامة، عمّان، 1997م.

30) الثعالبي، أبو منصورعبد الملك بن محمد بن إسماعيل (ت429هـ): يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، تحقيق مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979م.

31) الجبوري، كامل سلمان: معجم الشعراء من العصر الجاهلي إلى سنة 2002م، دار الكتب العلمية، بيروت، 2003م.

32) الجرّاح، أبو عبدالله محمد بن داود بن (296هـ): من اسمه عمرو من الشعراء في الجاهلية والإسلام، تحقيق عبدالعزيز المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1991م.

33) الجزّار، محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1998م.

34) ابن جعفر ، قدامة: نقد الشعر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1972م.

35) الجمحي، محمد بن سلام: طبقات فحول الشعراء، تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، (د.ت).
36) الجواهري، محمد مهدي: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد، ط2، 2001م
37) الجيوسي، سلمى: الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001م.
38) حجازي، أحمد عبد المعطي: الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993م.
39) ابن حجر، أوس: الديوان، تحقيق وشرح: محمد يوسف نجم، دار صادر، بيروت، ط3، 1979م
40) حسن، حسن إبراهيم: تاريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي، دار الأندلس، بيروت، 1967م.
41) حسن، عبدالكريم: قضية الأرض في شعر محمود درويش، دمشق، 1975م.
42) حسين، طه: حافظ وشوقي، منشورات الخانجي وحمدان، القاهرة، بيروت، (د.ت).
43) الحمامي ، مرتضى: آمنتُ بالورد (ديوان شعر)، دار الضياء، النجف، 2009م.
44) الحمداني، سالم أحمد: مذاهب الأدب الغربي، ومظاهرها في الأدب العربي الحديث، منشورات جامعة الموصل، كلية الآداب، 1989م.
45) الحمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، ع3، م25، 1997م.
46) حمود، محمد: خليل مطران (رائد الجدة في الشعر العربي المعاصر)، دار الفكر اللبناني، بيروت، 2003م.
47) حمودة، حنان محمد موسى: الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، أحمد عبد المعطي حجازي نموذجًا، جدارا للكتاب العالمي، عمّان، وعالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2006م.
48) الحوفي، أحمد: الإسلام في شعر شوقي، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، مصر، 1962م.
49) الحيدري، بلند: الأعمال الكاملة، ديوان (إلى بيروت مع تحياتي)، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992م.
50) ابن خاقان، أبو نصر الفتح بن محمد القيسي الإشبيلي: قلائد العقيان ومحاسن الأعيان، تحقيق حسين خريوش، مكتبة المنار، الأردن، 1989م.
51) خزامى، محمد صبري: حزن في ضوء القمر، محمد الماغوط، (نقد)، مجلة شعر، عدد11، سنة 1959م.
52) ابن الخطفي، جرير بن عطية ، ديوان جرير بشرح محمد بن حبيب، تحقيق نعمان محمد أمين طه، دار المعارف، القاهرة، ط3، (د.ت).
53) الخنساء، تماضر بنت عمرو: الديوان، تحقيق كرم البستاني، دار المسيرة، بيروت،1982م.
54) الخوري، بشارة عبدالله (الأخطل الصغير): شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب العربي، بيروت، ط2، 1972م.

55) الخوري، رشيد سليم "الشاعر القروي": الأعمال الكاملة (الشعر)، جمعه وبوبه وضبطه وشرحه: مكتب التدقيق اللغوي، طرابلس، منشورات جرّوس برسّ، طرابلس، لبنان، (د.ت).
56) درويش، محمود: الأعمال الشعرية الكاملة، وزارة الثقافة الفلسطينية، رام الله، 2009م.
57) = = = = : ذاكرة للنسيان، دار توبقال، المغرب، 1997م.
58) ابن دريد، أبو بكر محمد بن الحسن الأزدي: جمهرة اللغة، تحقيق رمزي البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت، 1987م.
59) الدقّاق، عمر: القروي الشاعر الثائر، دار الأنوار، بيروت، 1971م.
60) دندي، محمد إسماعيل: عمر أبو ريشة، دراسة في شعره ومسرحياته، دار المعرفة، دمشق، 1988م.
61) دنقل، أمل: الأعمال الشعرية، ديوان (أوراق الغرفة 8)، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).
62) الدوسري، أحمد: أمل دنقل شاعر على خطوط النار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2004م.
63) دوقلة المنبجي: قصيدة اليتيمة، برواية القاضي ابن المحسن التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجّد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1974م.
64) الدؤلي، أبو الأسود ، ظالم بن عمرو بن سفيان: ديوان أبي الأسود الدؤلي، تحقيق محمد حسين آل ياسين، منشورات مكتبة النهضة، بغداد، 1964م.
65) الذهبي، محمد بن أحمد بن عثمّان (748 هـ): سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، 2001م.
66) الرباعي، عبدالقادر: عرار، الرؤيا والفن (قراءة من الداخل)، اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية، 2002م.
67) ابن ربيعة، لبيد: الديوان، بيروت، 1966م.
68) الردادي، عائض بنية: التديّن والمجون في شعر شوقي، النادي الأدبي، الرياض، 1981م.
69) رزق، خليل: شعر عبدالوهاب البياتي في دراسة أسلوبية، مؤسسة الأشرف، بيروت، 1995م.
70) رضا، جليلة: صفحات من حياتي، (كتاب الهلال – العدد (427) – القاهرة 1986م.
71) = = = : اللحن الباكي (ديوان شعر)، مكتبة مصر، (د.ت).
72) الرضي، الشريف: ديوان الشريف الرضي، بإشراف: أحمد عباس الأزهري، المطبعة الأدبية، بيروت، 1307هـ.
73) الرويني، عبلة: الجنوبي، مكتبة مدبولي، القاهرة، (د.ت).
74) أبو ريشة، عمر: الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت،2005م.
75) الزبيدي، أبو الفيض محمد بن عبد الرزاق مرتضى: تاج العروس من جواهر القاموس، دار الفكر، بيروت، 1993م.
76) الزركلي، خير الدين: الأعلام، دار العلم للملايين، ط10، 1992م.

77) سارتر، جان بول، (مؤلف مشارك): معنى الوجودية: دراسة توضيحية مستقاة من أعلام الفلسفة الوجودية، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1967م.
78) سالم، عبد الرشيد عبد العزيز: شعر الرثاء واستنهاض العزائم، الكويت، 1982م
79) ستيتكفتش، ياروسلاف: ما بعد القراءة الأولى: الحداثة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، مجلة فصول، العدد 4، سنة 1984م.
80) السوداني، عبدالله: رثاء غير الإنسان في العصر العباسي، المجمع الثقافي، أبوظبي،1999م.
81) السياب، بدر شاكر: ديوان بدر شاكر السياب (شناشيل ابنة الجلبي)، دار العودة، بيروت، 1971م.
82) شاكر، محمود محمد: نمط صعب ونمط مخيف، دار المدني، جدة، مطبعة المدني، مصر، 1996م.
83) أبو شبكة، إلياس: المجموعة الكاملة في الشعر، (ديوان من صعيد الآلهة)، دار روّاد النهضة، ودار الأوديسية، بيروت، 1988م.
84) شرف، عبد العزيز: الرؤيا الإبداعية في شعر عبد الوهاب البيّاتي، دار الجيل، بيروت، 1991م.
85) الشرع، علي: فرنسيس فتح الله مرّاش ودوره في النهضة الفكرية والأدبية الحديثة، دار الكندي، إربد- الأردن، 2008م.
86) شكري، غالي: الثورة المضادة في مصر، كتاب الأهالي رقم 15، القاهرة، سبتمبر، 1983م.
87) شوقي، أحمد ، الشوقيات، المكتبة التجارية الكبرى، مصر، 1970م.
88) الصايغ، عدنان: الأعمال الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2004م.
89) الصفدي، صلاح الدين خليل بن أيبك: الوافي بالوفيات، تحقيق أحمد الأرناؤوط وتركي مصطفى، دار إحياء التراث، بيروت، 2000م.
90) = = = = =: نكت الهميان في نكت العميان، تحقيق أحمد زكي بك، المطبعة الجمالية، القاهرة، 1911م.
91) ابن أبي الصلت ، أمية: الديوان، تحقيق عبد الحفيظ السطلي، ط2، 1977م.
92) ضيف، شوقي الأدب العربي المعاصر في مصر (1850 – 1950م)، دار المعارف، مصر، 1957م.
93) = = = =: تاريخ الأدب العربي (العصر الجاهلي)، دار المعارف، القاهرة، ط8، (د.ت).
94) = = = = =: الرثاء، ضمن سلسلة فنون الأدب العربي، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1987م.
95) = = = =: شوقي شاعر العصر الحديث، دار المعارف، القاهرة، 1955م.

96) ابن أبي طالب ، علي: ديوان الإمام علي، تحقيق نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1985م.
97) طرفة بن العبد البكري: الديوان، بيروت، 1964م.
98) طه، علي محمود، المهندس: ديوان علي محمود طه المهندس، دراسة وتقديم سمير بسيوني، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة، 2009م.
99) طوقان، فدوى: الأعمال الشعرية الكاملة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993م.
100) العالم، محمود أمين: المعركة الثقافية في مصر، دار الطليعة، بيروت، 1981م.
101) عبدالرحمن، عفيف :معجم الشعراء من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، ، دار المناهل، بيروت، 1996م.
102) عبّاس، إحسان: بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط6، 1992م.
103) عثمّان، اعتدال: إضاءة النص، دار الحداثة، بيروت، 1988م.
104) العقاد، عباس محمود: ديوان من دواوين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1996م.
105) = = = = = : ديوان العقاد، منشورات المكتبة العصرية، بيروت وصيدا، (د.ت).
106) = = = = =: موسوعة أعمال عباس محمود العقاد، الأدب والنقد، شوقي في الميزان، دار الكتاب المصري، القاهرة، ودار الكتاب اللبناني، بيروت، 1991م.
107) علوش، جواد أحمد: شعر صفيّ الدين الحلّي، مطبعة المعارف، بغداد، 1959م.
108) علي، ناصر: بنية القصيدة في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001م.
109) عيد، يوسف: المدارس الأدبية ومذاهبها، القسم النظري، دار الفكر اللبناني، بيروت، 1994م.
110) غالب، علي ناصر: لغة الشعر عند الجواهري، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمّان، 2008م.
111) الغبّان، محمد جواد: الجواهري فارس حلبة الأدب، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2006م.
112) الغرفي، حسن: أمل دنقل، التجربة والموقف، مطابع أفريقيا الشرق، المغرب، 1985م.
113) الكتبي، محمد بن شاكر:فوات الوفيات، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1974م.
114) فانوس، وجيه: ملامح من البنائية الجمالية في شعر صلاح لبكي عبر مفاهيم من البلاغة الجديدة، مجلة جدارا الثقافية، العدد 1، سنة 2010م.
115) القاسم، سميح: ديوان سميح القاسم، مجموعة (دمي على كفي)، دار العودة، بيروت، 1987م.

116) القالي، أبو علي ، إسماعيل بن القاسم (356 هـ): الأمالي، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط2، 1926م.

117) قباني، نزار: معركة اليمين واليسار في الشعر العربي، مجلة المعرفة، العدد 1، آذار، 1962م.

118) ابن قتيبة، عبد الله بن مسلم الدينوري: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1982م.

119) قطوس، بسام: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة عمّان، 2001م.

120) القلقشندي، أبو العباس أحمد، نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب، تحقيق إبراهيم الأبياري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 1980م.

121) القيرواني، ابن شرف: أعلام الكلام، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1926م.

122) القيرواني، الحسن بن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، دار المعرفة، بيروت، 1988م، ج1، ص350.

123) لبكي، صلاح: الأعمال الكاملة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 1981م.

124) البغدادي، عبد القادر بن عمر: خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، مصر، 1997م.

125) الماغوط، محمد: ديوان شرق عدن غرب الله، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2005م.

126) المبرد، محمد بن يزيد، أبو العباس (286 هـ): التعازي والمراثي، حققه وقدّم له محمد الديباجي، مطبعة زيد بن ثابت، دمشق، 1976م.

127) = = = = = = = : الكامل، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة، (د.ت).

128) المجالي، محمد: الشاعران حيدر محمود ونزار قباني، دراسات نقدية، أمانة عمّان الكبرى، الأردن، 2007م.

129) المجذوب، عبدالله الطيّب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، دار الآثار الإسلامية، وزارة الإعلام، الكويت، ط3، 1989م.

130) المجلس الأعلى للثقافة: أمل دنقل الإنجاز والقيمة (أعمال مؤتمر)، القاهرة، 2009م.

131) محفوظ، أحمد: حياة شوقي، مطبعة مصر، (د.ت).

132) محمود، حيدر: الأعمال الشعرية، ديوان (النار التي لا تشبه النار)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، 2001م.

133) أبومراد ، فتحي: شعر أمل دنقل، دراسة أسلوبية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2003م.

134) المرصفي، سيد بن علي: رغبة الآمل من كتاب الكامل، المكتبة الأزهرية للتراث، القاهرة، 1985م.

135) المسلوت، عبد الحميد: الأدب العربي بين الجاهلية والإسلام، 1973م، ص281.

136) مطران، خليل: ديوان الخليل، دار مارون عبود، بيروت، 1977م.
137) مطلوب، أحمد: الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر، عمّان، 1985م.
138) معجم البابطين، سعود عبد العزيز البابطين: معجم البابطين لشعراء العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين، مجموعة مؤلفين، الكويت، 1998م.
139) مغنيّة، أحمد محمود جواد: الغربة في شعر محمود درويش (1972 -1982م)، دار الفارابي، بيروت، 2004م.
140) المقري، أحمد بن محمد التلمساني: نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، تحقيق يوسف الطويل، دار الكتب العلمية، بيروت، 1995م.
141) الملائكة، نازك: الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1979م.
142) = = = = : قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983م.
143) المنبجي، دوقلة: قصيدة اليتيمة، برواية القاضي ابن المحسن التنوخي، تحقيق صلاح الدين المنجّد، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط2، 1974م.
144) ابن منظور، محمد بن مكرم الأنصاري الأفريقي: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط3، 1993م.
145) مهدي، سامي: الأعمال الشعرية 1965-1985م، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية)، بغداد، 1986م.
146) مهدي، عباس: الذكاء والتفوّق، العقد النفسية، الانسجام، دار الحرف العربي، ودار المناهل، بيروت، 1998م.
147) موسى، نبويّة: ديوان نبوية موسى، تحقيق ودراسة: عفاف عبد المعطي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2002م.
148) الموسوعة العربيّة الميسّرة، بإشراف محمد شفيق غربال، دار نهضة لبنان، بيروت، 1965م.
149) ناجي، إبراهيم: ديوان إبراهيم ناجي، دار العودة، بيروت، 1980م.
150) ناصف، أميل: أروع ما قيل في الرثاء ، المؤسسة الحديثة للكتاب، بيروت، 1992م.
151) النجار، عمر الفيتوري: قصيدة الرثاء في العصر العباسي حتّى نهاية القرن الثالث الهجري، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، الأردن، جامعة اليرموك، 2004م، ص9.
152) نصرت، كمال: ديوان كمال نصرت، قدّم له إبراهيم الوائلي، مطبعة دار البصري، بغداد، 1968م.
153) هلال، محمد غنيمي: الرومنتيكية، دار العودة، بيروت، ط6، 1981م.
154) الهيب، أحمد فوزي: الحركة الشعرية في زمن المماليك في حلب الشهباء، مؤسسة الرسالة، (د.م)، 1986م.
155) وادي، طه: شعر شوقي الغنائي والمسرحي، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1980م.

156) اليزيدي، محمد بن العباس: كتاب المراثي، تحقيق محمد نبيل الطريفي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1991م.
157) يوسف، سعدي: ديوان سعدي يوسف الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط3، 1988م.
158) اليوسف، يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، بيروت، ط4، 1985م.

Abstract

Spark, Murtaza Ali. The poets lament for poets in contemporary Arabic poetry, PhD, literature and criticism, Yarmouk University, 2013-2014 supervisor Prof. Dr. Youssef Hussein Bakar

this study stands on the elegies for poets in contemporary Arabic poetry, both hemistich and modernist. With a boot on the elegy and its kinds, and issues of public concern, then the first chapter, as a forehead , about the elegy to poets in ancient poetry, in many respects, the most important phenomenon was the lack of this type of elegy of that era, and less or absence of ovation about the poetics of the late poet in that elegy including to its lack. Then the study presented models of this elegy in antiquity.

In the second chapter, the study focused on eulogizing the elegy to poets in the contemporary poetry, and initiated hemistich form, by standing on the range of important issues related to the subject, which are: tradition and innovation, literary battles, the impact of technology on this phenomenon, the titles, elegy recurrence, and the length and the shortage of elegies. Then the study discussed both substantive and technical study together for the chosen contemporary elegies under six titles: lament human or poet. Which first? the, hiding behind the late poet,

competing of poetry and non poetry in the late poet life, the poet\ the issue, the elegy exploitation, and finally: the poetess: elegy by her and elegy for her.

The third Chapter was going right in the modernist elegy to poets, and has been initiated and launched with a brief illuminations on some issues related to the topic, then the study discussed both substantive and technical analyses of modernist elegies selected, under the titles of six: first: death of the poet: rebirth. Second: the late as a soothsayer person. Third: the late poet and authority. fourth: the two poets: indisposition in society. Fifth: the two poets: sharing personal concern, sixth: the two poets: poetry brotherhood

The fourth Chapter was applied comparative trends, the study the substantive and technical analyze in elegiac poems, from four different eras; jahili, Mamluki, hemistich poetry, and modernist one. The study demonstrated the features of the evolution of those types of elegies over different periods and poetic schools as well.